

الهيئة العامة لقصور الثقافة



آفاق السينما
٢٦

الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصرى



الجزء الثانى

سعيد شيمى

آفاق السينما
٢٦



الخدع والمؤثرات الخاصة
فى
الفيلم المصرى

الجزء الثانى

سعيد شيمى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

أنس الفقى

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكرى النقاش

الإشراف الفنى العام

غريب ندا

آفاق السينما

رئيس التحرير

أحمد الحضرى

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

آفاق السينما
٢٦

• الخدع والمؤثرات الخاصة
فى الفيلم المصرى

• تأليف : سعيد شيمى

• تصميم الغلاف : مها فاروق
• التصحيح اللغوى : سعاد أحمد
• فبراير ٢٠٠٣ •
• رقم الإيداع : ٨٠٨٠ / ٢٠٠٣
• الترقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 434 - 9
الشركة الدولية للطباعة ت : ٨٣٣٨٢٤٠

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهرس

صورة الغلاف الأمامى : مدير التصوير سعيد شيمى يستعد تحت الماء لتصوير بطلى فيلم « جزيرة الشيطان » عندما يمران أمامه .

صورة الغلاف الخلفى : لقطة من تفجير سطح السفينة الحربية الإسرائيلية « بيت يم » وتطاير الأفراد فى فيلم « الطريق إلى إيلات » .

إهـــــداء

إلى حديقة سينما ريو بباب اللوق بالقاهرة ، دار العرض الوحيدة الباقية فى حى عابدين من زمن طفولتى . . وقبل أن تصبح برجًا إسمنتيًا يُطْبق على أرواحنا .

المعادى / يناير ٢٠٠٣

سعيد شيمى

مقدمة الجزء الثانى

فى هذا الجزء أتكلم عن رجال ونساء وراء الإبهار فى الأفلام المصرية ، وفى تخصصات مختلفة ، وهم من هؤلاء الذين يعملون فى صمت ، وبعيدين عن الأضواء ، وقريبين فى أحيان كثيرة من حافة الخطر ، ومتفانين فى إتقان وحبك الحيل والحركات الصعبة ، وابتكار شىء جديد يخدم الهدف الدرامى المطلوب للفيلم .

بعضهم أصيب أثناء أداء مهمته ، والبعض الآخر ما زال يعمل ويخاطر بكل الحب وتخرج من تحت يديه مجموعة من العاملين الشبان . والشىء الجديد والجيد والمفرح ، أنى لاحظت أثناء إعدادى للجزء الثانى هذا حدوث تطور محمود فى استعمال حيل وخدع الكمبيوتر جرافيك ، يقوم به مجموعة من الشباب الواعد أغلبهم من خريجى أكاديمية الفنون - المعهد العالى للسينما ، قسما المونتاج والرسوم المتحركة ، وبعضهم فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وهذا أعطانى أملاً كبيرًا فى النهوض بفرع مهم للغاية فى مستقبل المؤثرات الخاصة وبالتالى يؤدى إلى تطور ونهضة تفيد صناعة الأطياف بمصر ، وإن كان هذا لا يغنى أبدًا عن الإتقان والعناية بباقى أفرع الحيل التقليدية السينمائية الأخرى ، لأن الكل يتكامل معًا ، ويعتمد رسوخ الحيل القديمة على نهضة فى الحيل الأحدث .

ولقد تناولت فى الجزء الأول من كتابى هذا مؤثرات الكاميرا والمعمل والبلاتوه (قاعة التصوير داخل الأستديو) والمكياج وتصنيف الشعر والنماذج المصغرة (الماكيتات) والمجسمات بالحجم الطبيعى (الديكور الحى) والرسم .

وقد كان استقبال القراء والأصدقاء والنقاد والفنانين والصحافة الفنية للجزء الأول من الكتاب استقبالاً جيدًا ومشجعًا للغاية ، فكثيرون يثنون على أنى استطعت أن أوضح لهم أمورًا كثيرة غامضة سينمائيًا ، سواء عن فنانين سينمائيين كانوا فى نفق النسيان المظلم ، أو فك طلاسم الخدع حيث شرحت العلم السينمائى بتبسط .

وهذا أراح سريرتى ، فقد كنت أخشى أن يكون بعض أجزاء الجزء الأول من الكتاب به أمور صعبة وغامضة ، وخاصة فيما يتعلق بحيل البصريات ، وقد يتساءل كثيرون ، لماذا أكتب فى ذلك التخصص السينمائى؟ والإجابة : إنى أكتب ذلك لسببين ، أولهما أننى أردت أن أنبه إلى هذا الفرع من الفن الذى لا يتطور بسهولة عندنا ومعرفة فنانيه عبر مشوار السينما المصرية ، وثانيًا لفت الانتباه إلى أهمية الإبهار البصرى والتقنى السينمائى ، وخاصة ونحن نخطو إلى قرن من الزمن جديد وعالم متغير لصناعة وتأثير الصور المتحركة وبما تحمله من معان قصوى مؤثرة .

وإذا كان الله قد خصنى فى مشوارى العملى فى الحياة بالعمل كمدير تصوير استطاع أن يسهم بالنذر اليسير فى مرحلة من زمان السينما المصرية ، إلا أننى أحسست بروح الهاوى التى ما زالت بداخلى أنه واجب على أن أعرف بالخدع والحيل فى الفيلم المصرى ما دمت أعرف ، وتسليط الضوء على رجالها المغمورين أو شبه المغمورين ، كما فعلت سابقًا فى كتابى الموسوعى عن تاريخ التصوير السينمائى فى بلادنا من عام ١٨٩٧ إلى عام ١٩٩٦ ، قبل أن يندثر فنهم وسيرتهم تمامًا بمرور الزمن .

ولقد أفادنى ونبهنى بعض الأصدقاء الذين أحترم رؤيتهم ورأيهم كثيرًا ، بأنى أسهبت كثيرًا فى شرح حيل وصنع المكياج فى الجزء الأول من الكتاب ، وإن كنت قد أوضحت ذلك بأن هذا التخصص ظلم تمامًا فى كل تاريخ السينما المصرية بالرغم من أهميته الشديدة ، وبالذات بعدما حدث له من تطور مذهل فى الخارج ، وكان هدفى الأساسى أن أسلط الضوء على إسهامات فنانيه ، والتنبيه إلى قيمة ما تم من أعمال ، وأن نهوض السينما المصرية يجب أن يكون بجميع عناصرها ، فالسينما كالجسم الإنسانى ، كل الأجهزة تعمل من أجل الصحة الجيدة والحياة السوية ، وحياة السينما السوية بكل عناصرها : الفنية والفكرية والعلمية والتجارية ، وأقصد بالتجارية الإنتاج والتسويق غير التقليدى .

وأعترف أنى أخطأت فى اسم الفنانة رانيا فريد شوقى حين ذكرت اسم أختها ناهد فريد شوقى بدلاً منها وذلك فى معرض حديثى عن خدعة الشبيهين ، وكذلك فى تخصص الخبير التشكيلى بابيك الذى استعانت به وزارة الثقافة فى عهد وزيرها المستنير الدكتور ثروت عكاشة ، للمركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٦٧ ، كخبير فى الأفلام التسجيلية وليس لأفلام العرائس ؛ لذا أسجل اعتذارى .

ولا يسعنى فى هذا الجزء الثانى والأخير من الكتاب ، إلا أن أشكر كل من أمدونى بالمعلومات أو الصور أو البيانات من السينمائيين فى كافة الأجيال ، وكذلك أصدقائى السينمائيين الذين شجعونى على إتمام هذا الجزء الثانى ، وهو جزء مهم من تراث وتأريخ السينما بمصر .

وعلى الله قصد السبيل ،

سعيد شيمى

ملحوظة :

ظهر الجزء الأول من هذا الكتاب ضمن سلسلة « آفاق السينما » فى مارس ٢٠٠٢

١ - « أمير الدهاء » أم عنتر بن شداد؟

خدع ومؤثرات الأسلحة البيضاء

من الحيل الأولى فى صناعة الأفلام عندنا والمستعملة بكثرة - وبالذات فى أفلام الحركة والتشويق ومغامرات الصحراء والعصور القديمة - استعمال الأسلحة البيضاء بأنواعها من سيوف وخناجر ورماح ونبال وسهام ، وحتى أدوات المطبخ من سكين وساطور وخلافه . وربما أقدم المعلومات التى تخص هذا الفرع من الحيل الصورة المنشورة من فيلم « فاجعة فوق الهرم » عام ١٩٢٨م من إخراج إبراهم لاما ، وفيها الفنانة فاطمة رشدى (منيرة هانم فى الفيلم) ترفع السكين وتهدد حبيبها بدر لاما (سعيد بك) لأنها ترفض غرامه . والفيلم من إنتاج شركة « كوندور » التى قام الأخوان لاما بتأسيسها بالإسكندرية ، وكان الأخوان لاما من أوائل المهتمين بأفلام المغامرات فى الصحراء ، وتطلبت هذا النوعية من الإنتاج استعمال حيل هذه الأسلحة بجانب الأسلحة النارية وأنا لا أدعى أنى شاهدت هذه الأفلام القديمة وغير الموجودة عمومًا ، ولكن ذلك إستنتاج يمكن لأى باحث أن يتعرف عليه بسهولة من عناوين أفلام هذه الشركة ، مثل « قبلة فى الصحراء » عام ١٩٢٨ ، « معروف البدوى » عام ١٩٣٥ ، « الكنز المفقود » عام ١٩٣٩ ، « صلاح الدين الأيوبى » عام ١٩٤١ ، و« ابن الصحراء » عام ١٩٤٢ . . . إلخ .

وفى هذه الفترة الزمنية نفسها ، قام المخرج أحمد جلال بتصوير فيلم « شجرة الدر » عام ١٩٣٥ لحساب شركة أفلام لوتس للفنانة آسيا . وفى عام ١٩٣٦ ، ظهرت باكورة إنتاج ستوديو مصر بفيلم « وداد » للمخرج الألمانى فريتز كرامب ، وكلها أفلام كان فيها السلاح الأبيض مستعملاً وفعالاً فى كثير من المشاهد .

والحقيقة ، ليس عندى مصدر موثق عن كيفية تدريب الممثلين على حيل وحركات المبارزة مثلاً وإتقان القتال فيها ، ولكن أقوال السينمائيين القدامى وحكاياتهم والشواهد كذلك تعطى للمخرج إبراهيم لاما دورًا كبيرًا فى ذلك فى البدايات بالذات ، حيث كان هو شخصيًا مولعًا بركوب الخيل والفروسية ويجيد اللعب بالسيف وضرب النار والسقوط من الخيول وما إلى ذلك ؛ لذلك أرجح أنه كان يقوم بكل ذلك فى أفلامه وربما فى أفلام غيره متعاونًا ، حيث كان روح التعاون موجودة وحقيقية كما حكى لنا الأستاذ المخرج أحمد كامل مرسى فى كثير من محاضراته وجلساته معنا فى جمعية الفيلم بالقاهرة ، وأحاديثه . كما أوضح لى المونتير جلال مصطفى الأخ الأصغر للمخرج الكبير نيازى مصطفى ، أن



فاطمة رشدى فى فيلم « فاجعة فوق الهرم » تمسك بالسكين تحاول قتل بدر لاما ، بعد أن طلب منها ذلك لأنها ترفض غرامه . الفيلم انتاج عام ١٩٢٨ .

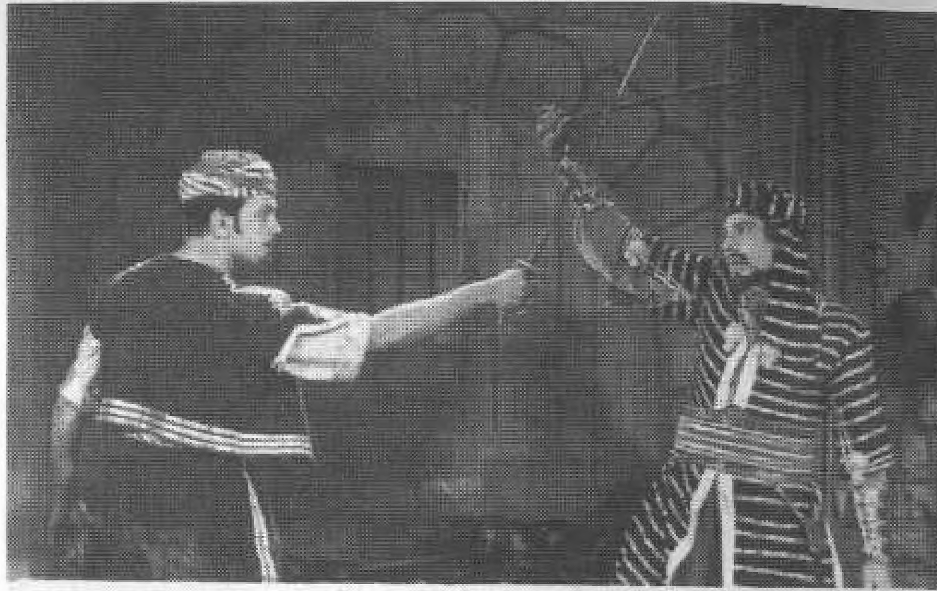


صورة نادرة عام ١٩٣٥ أثناء التصوير الخارجى لفيلم « وداد » فى منطقة نزلة السمان بالهرم ، ويظهر فى الصورة من جهة اليسار محيى مدكور مساعد الصوت والمخرج الألمانى فريتزكرامب ، وجلال مصطفى ملاحظ السيناريو ، ثم مهندس المناظر ولى الدين سامح ، وعبد الفتاح حسن مساعد المخرج .

أخاه كان يستعين برجال من محترفى رياضة السلاح (الشيش) فى تعليم أصول حركات المبارزة بالسيوف ، بجانب أنه كان يختار منهم شبيه يقوم بدور البطل المبارز فى اللقطة العامة الواسعة أو أكثر من شبيه ، وكانوا يرتدون نفس ملابس الأبطال ويصنع لهم نفس المكياج والذقن ، وبالتالى تكون كل اللقطات القريبة للممثلين الحقيقيين ، بينما الحركات الصعبة يقوم بها لاعبا السلاح والكاميرا تلتقطهما من بعد . ويلاحظ ذلك جليًا فى الصور المنشورة للصرع بين فريد شوقى وكمال الشناوى فى فيلم « ست الحسن » عام ١٩٥٠ من إخراج نيازى مصطفى ، حيث يقوم لاعبان حقيقيان بأداء باقى الحركات المتقنة ، لكن الكاميرا السينمائية لا تظهر حقيقتهما كما هما فى الصورة ، وذلك باختيار زاوية التقاط مناسبة لهما وبعيدة .

والأفلام التى لعب فيها صراع السيوف الدور الحاسم فى الدراما كثيرة ، مثل : « أمير الانتقام » عام ١٩٥٠ ، و « أمير الدهاء » عام ١٩٦٤ ، وهما مأخوذان أصلاً من قصة « الكونت دى مونت كريستو » التى ظهرت فى أفلام أجنبية عديدة ، أو أفلام تعتمد على التراث العربى ، مثل « عنتر بن شداد » عام ١٩٤٥ ، وباقى هذا التراث الصحراوى الذى اغترفت منه السينما المصرية أفلامًا عديدة ، وبالذات مع المخرج نيازى مصطفى . وأصبح يتواجد فى صناعة الأفلام رجال متخصصون فى إتقان هذه الحيل القتالية بالسيوف وأدوات القتال بالسلاح الأبيض ، ومن أهم خدعها الإصابات المختلفة فى جسم الضحية المصاب بالسلاح وانبثاق الدماء منه .

وتوجد عدة طرق لعمل تلك الخدع ، وربما كان أسهلها وأكثرها إتقانًا وإبهارًا الطريقة التالية ؛ لأن الإصابة فيها تكون فى نفس اللقطة السينمائية الواحدة وبدون أى قطع مونتاجى ، وفى هذه الحالة تقوم الكاميرا بتصوير المتقاتلين بالسلاح من زاوية جانبية ، بحيث يكونان فى وضع (بروفيل) للكاميرا ، ويركب للشخص الذى سيصاب وفى الجانب الآخر له غير الظاهر لزاوية التقاط الكاميرا ، وفى مكان مخصوص فى وسطه أو بجانب صدره أو عند قدمه أو فخذه - يركب له كيس جلد مخصوص أو معدنى على شكل قمعى بحيث تكون فتحة القمع المتسعة مواجهة للجسم ؛ لأنها ستتلقى ضربة أو طعن السيف مثلاً ، وبداخل هذا الكيس القمعى المفتوح من الجانبين ، كيس آخر متوسط الحجم من المطاط الرقيق به دماء صناعية حمراء ، ويثبت هذان الكيسان معًا على جسم المصاب جيدًا ، وبحيث يكون هذا التجهيز ظاهرًا جيدًا للمقاتل الذى سيطعن المصاب - وغير مكشوف بالطبع لزاوية الكاميرا أثناء التصوير - وحين يطعن الشخص ينغز السيف الكيس القمعى ويخرق كيس المطاط الملىء بالدماء ويخرج طرف السيف ملوثًا بالدماء



فريد شوقى يتبارز مع كمال الشناوى فى فيلم « ست الحسن » عام ١٩٥٠ فى لقطة متوسطة من أخراج نيازى مصطفى .

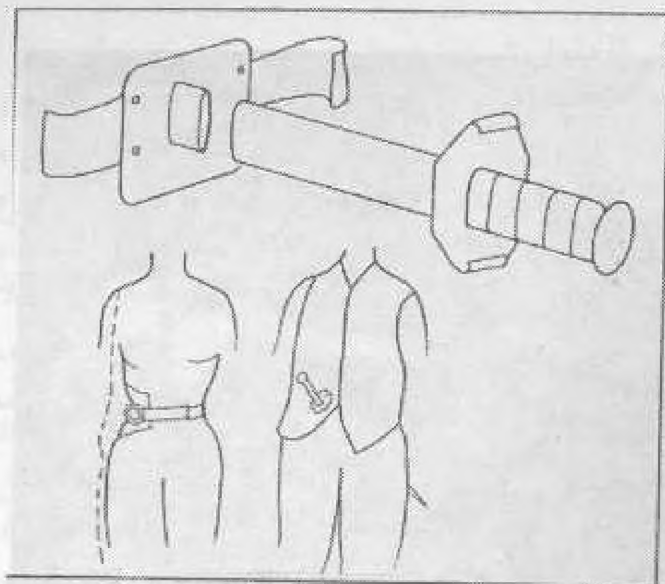


المبارزان (البدائل الدوبليرات) بدلاً من فريد شوقى وكمال الشناوى فى صراع متقن وفى لقطة المفروض سينمائياً أن تكون بعيدة ، ولكن هنا فى اللقطة الفوتوغرافية قريبة لنلاحظ اختلاف الأشخاص ويلاحظ نفس الملابس والمكياج وأحجام الممثلين الأصليين .

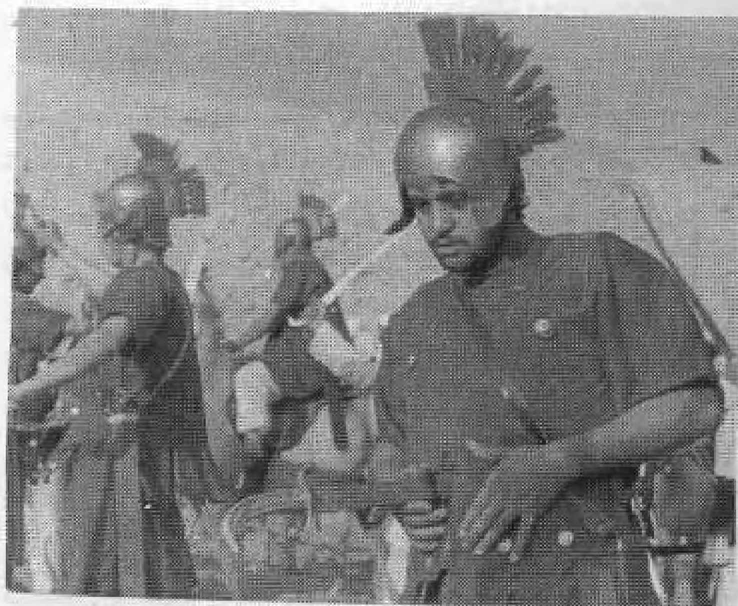
من ظهر المصاب فى نفس اللقطة ، (انظر الصورة) ، وبهذا يصدق المشاهدون هذه الإصابة والخدعة البسيطة للغاية ، ولكن حين نرى فى لقطة أخرى مثلاً السيف أو المدية راشقة فى بطن المصاب أو صدره ، فإن ذلك يتم بخدعة أخرى ، حيث يثبت الجزء الخلفى من السيف – وهو قطعة صغيرة منه مجهزة لذلك – فى تجهيزة خاصة تركب فى حزام يربط هذه التجهيزة إلى جسم المصاب ، تحت ملابسه . وبعد ارتداء الممثل ملابسه الملائمة للدور ، تمزق قطعة صغيرة لرشق قطعة السيف الظاهرة فى التجهيزة وتركب فيها وتثبت جيدًا من فوق الملابس ، ويلوث حول مكان الرشق بالدماء الصناعية ، بحيث نرى وكأن السيف قد اخترق جسم المصاب واستقر به راشقًا بارزًا من الجانب الخلفى فى صدره ، ويمكن عمل ذلك وبنفس الطريقة وبتجهيزة أخرى فى ظهر الممثل ، حيث نثبت بها جزءًا منفصلاً من نصل السيف الأمامى المخترق للجسم ونلوثه بالدماء بالطبع ، وفى حقيقة الأمر أن السيف عبارة عن جزءين منفصلين ، الجزء الخلفى المجهز مثبت فى الصدر والجزء الأمامى المجهز مثبت فى الظهر ، ويظهر لنا وكأن السيف اخترق جسم المصاب وبرز من ظهره ، وبتسلسل اللقطات على الشاشة فى المونتاج وسرعة أو بطء عرضها أمامنا . . أى زمنها ، ونسبة حجمها والتركيز عليها ، ومع الأداء المتقن الجيد للممثلين ، تكون هذه الخدعة مؤثرة للغاية .

ولكن ماذا لو شاهدنا مدية أو سهمًا طائرًا يصيب شخصًا فى اللقطة الواحدة وبدون أى قطع مونتاجى ؟ هذه الحيلة تنفذ بطريقتين ، سواء كانت الإصابة بمدية أو حربة أو سهم . فى الطريقة الأولى تثبت الحربة أو الرمح فى جسم المصاب بالطريقة السابقة ، ثم نسحبها بعد ذلك أثناء التصوير بخيط رفيع من النايلون الشفاف الذى لا يلاحظ ، وبأسلوب التصوير السينمائى العكسى ، أى بتسجيل الحركة داخل الكاميرا عكسيًا (ولقد سبق وأن شرحت هذا فى الجزء الأول من الكتاب تحت عنوان : « دنيا بالمعكوس ») ، وفى هذه الحالة عند عرض اللقطة بعد ذلك سنرى الحربة وهى طائرة ومتجهة إلى الضحية وترشق فى جسده ، وإن كان عيب هذه الطريقة عدم التحكم فى انبثاق الدم الملوث لمكان الإصابة .

أما الطريقة الثانية ، وهى الأكثر شيوعًا وإتقانًا ، فتسمى طريقة (النبلة – الأنشوطة – وخيط النايلون ودرع الفلين) ، وهى من الطرق المستعملة بكثرة فى الأفلام المصرية والعالمية . وأحب أن أؤكد مرة أخرى وفى هذا الجزء الثانى من كتابى ، أنى أكتب عن المؤثرات الخاصة والحيل والخدع التى استعملت وتم استخدامها فى الأفلام المصرية ، ولكن ليس بشكل مطلق عمومًا ومتسع عن الخدع والحيل المستعملة فى السينما العالمية .



رسم إيضاحى لاصابة السيف عن طريق القمع من أحد جوانب التصوير ، وكذلك طريقة تثبيت جزء من السيف على جسم المصاب .



صورة توضح السيف راشقا فى جسم المصاب



رشدى أباظة يتبارز مع حسن حامد فى فيلم « أميرة العرب » ١٩٦٣ .

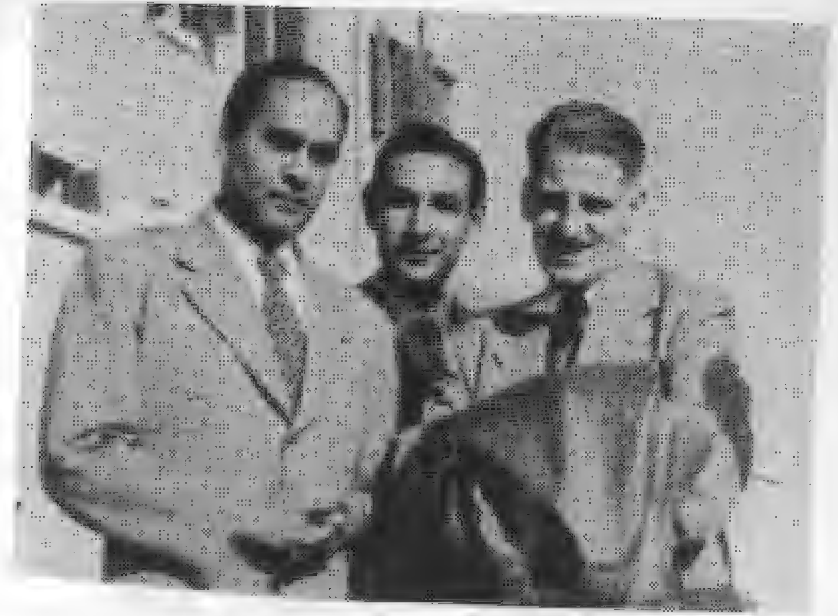


ملصق دعاية فيلم « فتح مصر » عام ١٩٤٨

وتتلخص طريقة الأنشوطة هذه فى تثبيت درع صغير من المعدن - صاج أو ألومنيوم - على جسم الضحية وفى مكان إصابة السهم تمامًا ، ولتكن الإصابة فى صدره مثلاً ، ويثبت هذا الدرع بحزام خاص ، وفوق الدرع تلصق طبقة من الفلين الطبيعى ، أو الصناعى أو خشب البلص الخفيف والقليل الكثافة ، ويخرج من منتصف هذا الدرع ومثبت به جيدًا خيط رفيع من النايلون الشفاف القوى أو السلك الصلب الرفيع للغاية ، مشدود إلى خارج الجسم بحوالى ثلاثة أمتار ، وفى وضع أفقى مع الجسم ومرتفع قليلاً من ناحيته الخارجية بحيث يصنع على الجسم زاوية مائلة مركزها الدرع المثبت على الجسم ، ثم يرتدى الممثل ملابسه بالكامل ونخرج الخيط من ثقب صغير ونضعه فى الوضع السابق ، ثم نضع السهم على الخيط فى الطرف الخارجى بحيث ينزلق بواسطة دوائر حديدية صغيرة للغاية ، أو يكون السهم نفسه مصنوعًا من مادة مفرغة من الداخل فيمر الخيط من خلاله ، ويكون الغرض الأساسى أن ينزلق السهم على الخيط المشدود بسهولة ، ويوجه رأس السهم - رأس الحربة - فى اتجاه جسم المصاب المثبت عليه الدرع وفيه الطرف الآخر من الخيط ، وعن طريق دفع السهم يدويًا بالأنشوطة يتوجه السهم سريعًا ويرشق فى جسم المصاب ، أى فى المادة الفلينية الموجودة على الدرع ، وإذا وضعنا كيسًا من المطاط الخفيف به دم وثبتناه أمام الفلين بحيث يمزقه السهم ، حصلنا فى نفس لحظة إصابة السهم للشخص على الدماء تنبثق من ثقب الإصابة .

وبالطبع ، يمكن أن نصنع ذلك فى أكثر من موضع فى جسم المصاب . وتصلح هذه الطريقة مع الأشخاص الطبيعيين ، وأما فى الجماد أو النماذج الدُّمى فتوجه السهام مباشرة إليها ، ويوجد كذلك أنواع من السيوف والمُدَى تنكمش إلى الداخل حين تصيب شخصًا وينبثق منها الدم ، أو تكون المدية مجهزة بحيث تخرج منها الدماء من ناحية النصل حين يقوم طرف النصل بجرح جلد الإنسان ، ولكن كيف ينفذ السهم الذى يصيب الرجل وهو يجرى ، وتكون الطريقة بأن يجهز السهم موازيًا ومطويًا على جسم الرجل ، وأثناء الحركة الحرة تفك تجهزة الطى فينتصب السهم آخذًا شكل الرشق فى الجسم ، وبحذف كادر حركة السهم من الطى إلى الانتصاب وهى لا تلاحظ ، نشاهد على الشاشة السهم يرشق على ظهر الرجل أو صدره .

أما فى المعارك المستخدم فيها السلاح الأبيض ذات المجاميع الكبيرة والحشود المتصارعة المتبارزة ، ففى اللقطات العامة الواسعة تكون السيوف والأسلحة من الخشب البلص أو الخشب الأقوى كثافة ، وتجهز وتدهن لتبدو مثل السيوف والحراب الحقيقية ، بحيث تعطينا شكل وبريق المعادن ، وبالطبع الصوت بعد ذلك يركب على الصورة



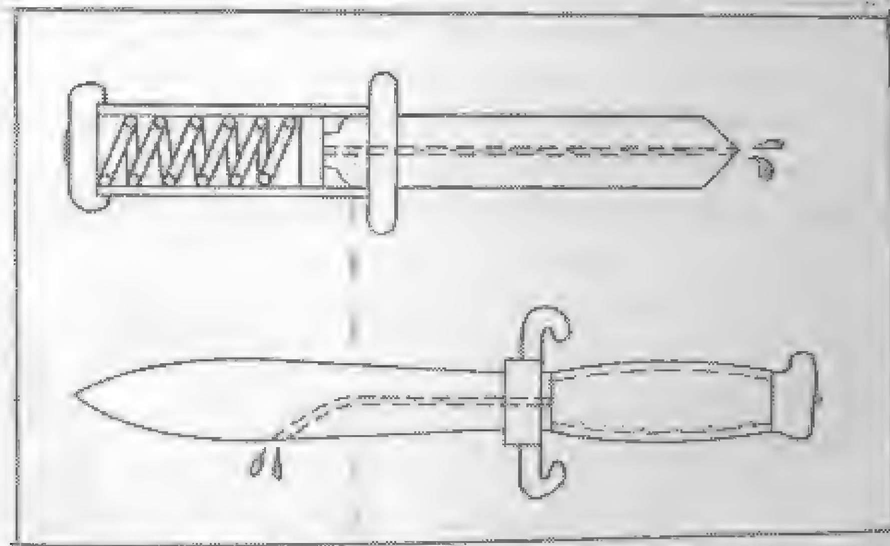
المخرج إبراهيم عز الدين في اليسار ثم شريف جمود، وفي اليمين المصور الأمريكي والترهولكمب أثناء تصوير فيلم « ظهور الإسلام » عام ١٩٥٩ .



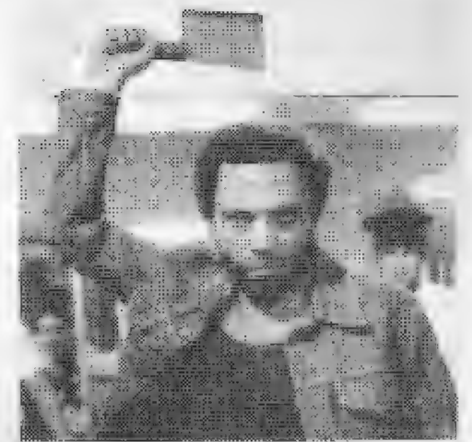
إصابة حربة في البطن ، من فيلم « جزيرة الشيطان » والمصاب الفنان حاتم ذو الفقار .

متضمنًا هذا التصادم والاحتكاك المعدني للأسلحة ، وتكون جميع أدوات القتال وغطاء الرأس والدروع من مواد خفيفة تتحمل الصدمات ومن الأفلام المصرية الجيدة في هذا المجال من الحيل ، فيلم « وا إسلاماه » عام ١٩٦١ ، إخراج الأمريكي المتخصص في المعارك أصلاً أندرو مارتون الذي أحضره المنتج المخلص رمسيس نجيب خصيصًا لهذا الفيلم ، كما يعتبر « الناصر صلاح الدين » عام ١٩٦٣ ليوسف شاهين من الأفلام الجيدة لهذه النوعية كذلك .

ولقد كثرت هذه النوعية من الخدع في الأفلام المصرية وأصبح استخدام السلاح الأبيض لا يقتصر على الأفلام التاريخية ، ففي كثير من الأفلام الحديثة أصبح للسكين والساطور والمفك دور في أحداث الفيلم ، ونجد ذلك في عناوين أفلام مثل « غرام وانتقام بالساطور » عام ١٩٩٢م ، إخراج محمد شبل ، تصوير : رضا السيد ، أو فيلم « المرأة والساطور » عام ١٩٩٦م ، إخراج سعيد مرزوق ، وتصوير محسن نصر ، وهلمَّ جرًا .



رسم إيضاحي للمدية وهي تنكمش إلى داخلها ويتدفق منها الدم وأخرى يسيل الدم من نصلها حين تمر على جلد الإنسان



الفنان عادل إمام يستعمل الساطور فى أحد الأفلام .



الفنانة ماجدة زكى تستعمل السكين فى أحد الأفلام .

٢ - نشنت يا فالح !

خدع ومؤثرات الأسلحة النارية

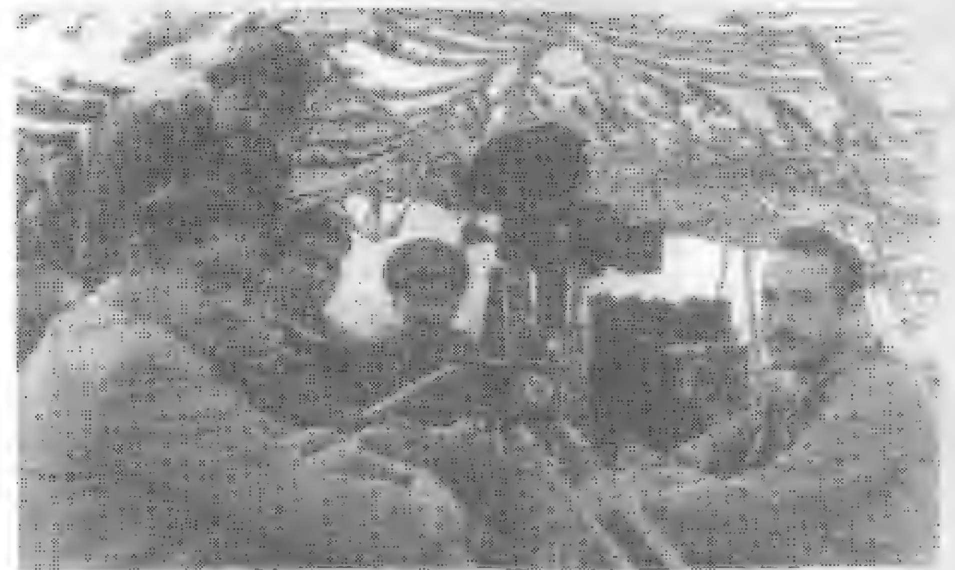
تستخدم كثيرًا تأثيرات الأسلحة النارية فى صناعة الأفلام ، وخاصة فى الموضوعات التى تدور عن الجريمة والخارجين عن القانون والأفلام الوطنية الحربية والعديد من المواقف الدرامية التى تنطلق الأزمة فيها مع انطلاق المسدس مثلاً .

وتنقسم نتيجة تأثيرات هذه الأسلحة إلى قسمين : تأثيرات السلاح نفسه وهو يعمل ويطلق ما بداخله من مقذوف ، ثم نتيجة هذا على الأشخاص والأماكن وغيرهما ، وفى كلتا الحالتين فإن خبير الخدع عليه أن يهيئ مكان الانطلاق والإصابة بشكل مقنع .

وفى السينما ، تستخدم الأسلحة النارية من أصغر قطعها مثل المسدس إلى الأكبر مثل البندقية والرشاش الآلى والبازوكا والمدفع وغيره من أسلحة نارية ، وكان للأحداث الجسام التى مر بها وطننا العربى تأثير فعال فى استخدامات هذه الأسلحة ، وخاصة فى أفلام الكفاح المسلح ضد المستعمر والمحتل ، فمثلاً فى أفلام مثل « أرض الأبطال » عام ١٩٥٣ لنيازى مصطفى ، أو « بور سعيد » عام ١٩٥٧ لعز الدين ذو الفقار ، أو « جميلة » عام ١٩٥٨ ليوسف شاهين وغيرها من الأعمال ، استعمل السلاح بكافة صوره فى محاربة الغاصب ، هذا بالإضافة إلى أفلام حرب أكتوبر وما بعدها من موضوعات سياسية مرتبطة بقضية الطهارة الوطنية ، مثل « كتيبة الإعدام » عام ١٩٨٩ لعاطف الطيب ، أو « زمن حاتم زهران » عام ١٩٨٨ لمحمد النجار .

ومنذ بدايات السينما المصرية ، كان السلاح النارى موجودًا فى أفلام المغامرات ، وبالذات فى أفلام الأخوين لاما ، وكانت مسدسات الصوت ذات الشكل المشابه للمسدسات الحقيقية هى سيدة أفلام هذه الفترة ولفترة كبيرة بعد ذلك ، وحتى وقتنا الحالى بعد تطور شكل نار المقذوف غير الحقيقى فبدلاً مما كان يحدث فى الماضى من خروج بعض الدخان من فوهة المسدس ، أصبح الآن يلاحظ جيدًا قليل من التوهج النارى يخرج من الفوهة مع عمل السلاح .

وقبل أن أسترسل فى شرح تفاصيل عمل هذه المؤثرات النارية ، يهمنى أن ألقى الضوء على هؤلاء الرجال الرواد والعاملين فى هذه الخدعة ، حيث إنهم يصنعون كذلك كافة خدع الانفجارات والحرائق وغيرها ، وأصبحوا خبراء فيما يطلب منهم . وهذا الفرع الفنى فى السينما المصرية يعانى للأسف من إهمال شديد فى كافة المجالات .



أثناء تصوير فيلم « أرض الأبطال » (١٩٥٣) في اليسار المخرج نيازى مصطفى وإلى اليمين مساعد المخرج وخبير المؤثرات شريف حمودة مع بعض المقاتلين في موقع عسكرى حقيقى .



أثناء تصوير فيلم « أرض الأبطال » وخلف الكاميرا المخرج نيازى مصطفى وبجواره مساعده شريف حمودة

أولاً : عدم الإشادة بهم وتكريم المتميز منهم كما هو متبع في الخارج ، وثانيًا : ذلك التقصير المادى المخجل فى أجورهم ، وثالثًا : تتمثل مشكلة المشاكل فى إحضار المعدات من بنادق ومسدسات وأسلحة نارية حتى يتم استعمالها فى الفيلم ، حيث إن هذه المعدات متوافرة أساسًا فى القوات المسلحة أو هيئة الشرطة ، ويتطلب الحصول على قطعة سلاح واحدة سلسلة من الإجراءات المعقدة وإجراءات أمنية شديدة ، وبالذات فى الحقبة الأخيرة فى الربع الأخير من القرن الماضى بعد حادث اغتيال رئيس الجمهورية عام ١٩٨١ ، ونشاط الإرهاب والاغتيالات السياسية التى أعقبت ذلك ، وأصبح التصريح بعدة بنادق نصف آلية وذخيرة - فشنك - فقط أمرًا صعبًا ، وفى كثير من الأحيان يرفض الطلب من الأجهزة المختصة ، وهنا يقوم خبير الحيل بتصنيع أسلحة هيكلية فى كثير من الأحيان تكون مضحكة ولا تعمل بالصورة الموجودة ، ويكون تأثيرها على الشاشة ضعيفًا ورديئًا .

ويعتبر المخرج إبراهيم لاما والمخرج نيازى مصطفى ومهندس المناظر والحيل حبيب خورس من الرواد فى هذا المجال ، ليدخل المجال مجموعة جديدة هم : مدير الإنتاج ثم خبير الخدع ثم المخرج شريف حمودة وخبير المؤثرات والإكسسوار محمود المغربى ، وخبير المؤثرات والاكسسوار الدسوقى محمود ، وخبير المؤثرات والاكسسوار فريد عبد الحى ، وخبير المؤثرات إبراهيم المهدى الذى تخصص بعد ذلك فى حيل ومؤثرات المسرح ، ولقد علم هذا الجيل بعد ذلك مجموعة كبيرة من الشبان أصبحوا منتشرين فى الأفلام والمسلسلات المختلفة ، ولقد تعرفنا فى الجزء الأول من الكتاب بشىء من التفصيل إلى المخرج نيازى مصطفى ومهندس المناظر والخدع حبيب خورى وسأعرف الآن باقى الخبراء .

• شريف حمودة :

من مواليد عام ١٩٢٨ ، أحب العمل المسرحى أثناء دراسته الثانوية فى مدرسة الأورمان النموذجية ، وكان ما يشده الكواليس وما يحدث بها وليس التمثيل ، وبعد تخرجه فى كلية التجارة بجامعة الملك فؤاد الأول - القاهرة الآن - عام ١٩٥٠ ، عمل كمساعد مخرج ثان مع ابن عمته ، المخرج إبراهيم عز الدين الذى درس الإخراج السينمائى فى الولايات المتحدة الأمريكية ولم يخرج وينتج إلا فيلم « ظهور الإسلام » عام ١٩٥٠ ، عن قصة الدكتور طه حسين « الوعد الحق » ، ثم عمل كمساعد ثان مع مساعد المخرج حمادة عبد الوهاب فى فيلمى « دماء فى الصحراء » عام ١٩٥٠ ، إخراج

فيرنتشو ، و« انتقام الحبيب » عام ١٩٥١ لنفس المخرج والفيلمان إنتاج على الجابرى الذى تربطه صداقة بأسرته . ولقد كان على الجابرى من أسرة من أكبر أسر نزلة السمان بالهرم ومتعهد الخيول والجمال والدواب للسائحين والأفلام التى تصور فى صحراء الهرم وأبو رواش .

وفى هذه الأفلام التى عمل بها شريف حمودة شد انتباهه خدع الكر والفر والمعارك بالخيول والرجال وخاصة أنه اهتم كثيرًا بتنفيذ معركة غزوة بدر فى فيلم « ظهور الإسلام » وأحس أنه مشدود إلى هذا النوع من العمل .

وبالصدفة وحدها وجد يومًا فى الاستوديو فى جلسة عمل وتحضير لفيلم صلاح أبو سيف « لك يوم يا ظالم » ، وسمعهم يتناقشون عن صعوبة تنفيذ مشهد النهاية ، حيث سيسقط محمود المليجى فى مغطس الماء الساخن ويموت وكانوا فى حيرة من تنفيذ هذا المشهد ، وهنا تدخل فى الحديث وهو شاب صغير وقال إنى أستطيع أن أنفذ هذا المشهد بحيلة بسيطة ، وبشرط أن يعمل فى الفيلم كمساعد ثانٍ ، وقد حدث بالفعل . ولقد شرح لى الأستاذ شريف حمودة ما فعل ، فقد لاحظ فى إحدى المرات فى الصحراء أثناء عمله مع ابن عمته المخرج إبراهيم عز الدين ، وأثناء إحضار الكربة (ثانى أكسيد الكربون الجاف) التى يضعونها حول زجاجات الماء لتبقى باردة للشرب فى الصحراء – سقطت قطعة فى الماء الدافئ فخرج بخار كثيف ، وكان هذا قد حدث معه بالصدفة أثناء إعداده كوبًا من الشاى . فنفذ الفكرة فى مغطس الحمام البلدى ونجحت اللقطة بشكل جيد ، مما جعل له شهرة فى الوسط السينمائى بأنه يستطيع أن يقوم بأعمال الخدع والحيل .

واستمر يعمل بعد ذلك كمساعد مخرج ، ثم التقى فى العمل مع الأستاذ المخرج نيازى مصطفى عام ١٩٥٣ ، فى فيلم « أرض الأبطال » ، ولكن من الغريب أنه عمل معه فى البداية كمدير إنتاج أى العمود الفقرى للفيلم الذى فى يده تخطيط وتنفيذ كل شىء ، ولقد ساعده على ذلك دراسته الأكاديمية فى التجارة ، وبجانب أنه عمل فى المؤثرات الخاصة فى الفيلم حيث كان الفيلم حربيًا ، ولقد كان عمله مع الأستاذ خطوة استمرت بعد ذلك لسنوات عديدة تتلمذ فيها على يديه . والحقيقة ، أن نيازى مصطفى مدرسة سينما كاملة وموسوعى ثرى فى كل التخصصات ، وأغلب مخرجى استوديو مصر خرجوا من تحت يديه .

واستمر شريف حمودة كمساعد مخرج ومدير إنتاج وصانع خدع وحيل سينمائية ، وابتكر فى هذا المجال عدة أشياء سنعرفها فى متن الكتاب ، كما عمل فى أغلب الأفلام



خبير المؤثرات الخاصة والمخرج شريف حمودة



خبير المؤثرات الخاصة والإكسسوار محمود المغربى



خبير المؤثرات الخاصة والإكسسوارات الدسوقى محمود



خبير المؤثرات الخاصة والإكسسوار فريد عبد الحى مع الفنان محمود حميده فى فيلم « الرجل الثالث » عام ١٩٩٥ .

الأجنبية الكبيرة التي صورت في مصر ، مثل : « وادي الملوك » و « أرض الفراعنة » و « سنوحي » و « الوصايا العشر » و « الخرطوم » و « الإنجيل » و « د . إبراهيم الحكيم » و « كليوباترا » و « روبي كايرو » .

ثم اتجه بعد ذلك إلى الإخراج الروائي والتليفزيوني ، حيث أخرج العديد من هذه الأعمال .

• محمود المغربي :

من مواليد ١٩٣٣ ، وقد تتلمذ على يدي حبيب خوري كمساعد له ، حيث أتقن كافة الحيل والخدع ، ثم استقل بعد ذلك بالعمل منفردًا ، ومن أهم أفلامه : « الناس اللي جوه » عام ١٩٦٩ ، إخراج جلال الشرقاوي وبه خدعة انهيار منزل رويدًا . . رويدًا ، وهي تدخل مع خدع المجسمات بالحجم الحقيقي حتى يتهدم المنزل في نهاية الفيلم ، وأتقن خدع المعارك بمختلف الأسلحة . ومن أفلامه التي عمل بها فيلم : « فجر الإسلام » لصلاح أبو سيف عام ١٩٧١ ، و « الوادي الأصفر » لممدوح شكري عام ١٩٧٠ ، وفيلم « عمالقة البحار » للسيد بدير عام ١٩٦٠ ، وفيلم « عنتر بن شداد » لنيازي مصطفى عام ١٩٦١ ، و « بنت عنتر » لنيازي مصطفى عام ١٩٦٤ . ولقد اعتزل العمل في منتصف العقد الثامن .

• الدسوقي محمود :

من مواليد ١٩٣٩ ، ولقد بدأ العمل كمساعد في الحيل والخدع مع الأستاذ حبيب خوري ثم الأستاذ محمود المغربي بدءًا من عام ١٩٥٩ ، ثم عمل مع شركة « كوبرو فيلم » وهي إحدى شركات القطاع العام المتخصصة في الإنتاج السينمائي المصري المشترك مع شركات الأفلام الأجنبية ، وقد أتاح له هذا العمل مع الخبراء الأجانب في الحيل في هذا الأفلام ، لتنوع هذه الأفلام بين عصور رومانية وإغريقية ومغامرات وحرب عالمية ثانية وخلافه ، كانت الخدع فيها لها حيز كبير . وتتلمذ على يد أساتذة في الحيل من كل من إيطاليا وفرنسا وأمريكا والمكسيك والمجر واليابان ، ومن أهمهم الإيطاليون فرانكو تشيللي وأنطونيو ريتشي وباولو ريتشي ، مما أكسب الدسوقي محمود خبرة كبيرة في هذا المجال ، وهو يعد الآن أحد الخبراء القلائل الممتازين وما زال يعمل حتى الآن . ومن أهم أفلامه : « الرصاصة لا تزال في جيبي » (١٩٧٤) لحسام الدين مصطفى ، و « أبناء الصمت » (١٩٧٤) لمحمد راضي ، و « حتى آخر العمر » (١٩٧٥) لأشرف فهمي ،

و « الطريق إلى إيلات » (١٩٩٤) لإنعام محمد علي ، و « اغتيال » (١٩٩٦) لنادر جلال ، و « جمال عبد الناصر » (١٩٩٨) لأنور قوادري ، وغيرها من الأفلام .

• فريد عبد الحي :

من مواليد ١٩٤٤ ، ولقد بدأ العمل كمساعد في المؤثرات الخاصة من عام ١٩٦٢ حين انضم لشركة « كوبرو فيلم » مع صديقه وزميله الدسوقي محمود ، واكتسب خبرة كبيرة من الخبراء الأجانب الذين عمل معهم ، ويعتبر حاليًا هو والدسوقي محمود من أهم خبراء الخدع والمؤثرات الخاصة بمصر ، بالإضافة إلى أنه مغامر يعرض نفسه في أحيان كثيرة إلى المخاطر ويقوم بأعمال الدوبلير الخطرة وما زال يعمل حتى الآن . ومن أهم أفلامه : « أغنية على الممر » (١٩٧٢) لعلي عبد الخالق و « الوفاء العظيم » (١٩٧٤) لحلمي رفلة ، و « بدور » (١٩٧٤) لنادر جلال ، و « ضاع حبي هناك » (١٩٨٢) لعلي عبد الخالق ، و « الرجل الثالث » (١٩٩٥) لعلي بدرخان ، و « بطل من ورق » (١٩٨٨) لنادر جلال ، و « سلام يا صاحبي » (١٩٨٦) لنادر جلال ، و « المشبوه » (١٩٨١) لسمير سيف ، و « الإرهاب والكباب » (١٩٩٢) لشريف عرفة ، وغيرها من الأفلام .

والطلقات النارية - الرصاصة مثلاً - التي تستعمل في المسدسات والبنادق والأسلحة الآلية مثل الرشاش الآلي أو أنواع الرشاشات الثقيلة حين تستعمل في السينما تجهز لتكون ذخيرتها من نوع (الفشنك) ، أي أنها تعطينا صوتًا قويًا ضخمًا ووهجًا ناريًا بسيطًا يظهر من فوهة السلاح ولكنها لا تخرج مقذوفًا مميتًا ، وهذه الذخيرة الفشنك تستعمل أصلاً في التدريبات العسكرية للمستجدين من العسكر ليتعودوا على جو وصوت المعركة ، وتستعمل سينمائيًا بجودة كبيرة . أما إذا كانت الطلقات مستمرة من سلاح آلي رشاش ، فيركب على فوهة السلاح كاتم للغاز وهي قطعة معدنية صغيرة تجعل مجموعة تروس السلاح ترتد مرة أخرى ، لتلتقط رصاصة جديدة من رد فعل الغاز المرتد من الطلقة الأولى وتضعها في ماسورة السلاح ، وهكذا حتى تفرغ خزانة الرصاص في السلاح .

وللمشاكل المستمرة والكثيرة في الحصول على السلاح للظروف التي شرحتها آنفًا ، قام خبراء الحيل والخدع بتصنيع أسلحة هيكلية تستعمل مع المجاميع واللقطات البعيدة ، وأسلحة هيكلية أخرى يكون الجزء المؤثر فيها جسم مسدس صغير مركب عليه شكل البندقية أو الرشاش الآلي ، ولكن للأسف يعطي هذا المركب المصنع للبنادق الهيكلية تأثيرات هزلية في أحيان كثيرة وصعوبة في تصديق ما يجري على الشاشة ، حتى بعد إضافة

أصوات قوية للطلقات ، حيث إن الفعل المرئى فى الصورة أضعف كثيرًا من الصوت القوى .

ولكن مسدس الصوت يستعمل فى كثير من الأفلام على أنه مسدس حقيقى وينجح تأثيره للغاية . والحقيقة ، أصبح استعمال مثل هذه الأسلحة الهيكلية يمثل عقبة حقيقية فى سبيل صناعة خدع الأسلحة النارية فى الأفلام المصرية ، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك الوقت المستقطع الطويل فى أخذ التصاريح الرسمية باستعمال السلاح الحقيقى ، أو الوقت الضائع فى تنفيذ لقطات فاشلة غير جيدة والإعادة المستمرة حتى يحصل السينمائى على لقطة مقبولة .

ثم نأتى الآن إلى إصابات الأسلحة النارية الصغيرة للبشر مثل المسدس والبندقية وخلافه ، أى إصابة شخص بطلقة مسدس ومشاهدة ذلك على الشاشة وتصديقه ، فكان يحدث فيما مضى حتى حقبة العقد الخامس أن يضع المصاب والممثل ، يده مكان إصابته بالطلقة ويكون بداخل يده – راحتها – قطعة صغيرة من الإسفنج مليئة بالدماء الصناعية ؛ ليضغط عليها الممثل ، فينبثق الدم من بين أصابعه ويسقط على الأرض فاقدًا الشعور بعد أن تكون الدماء قد لوثت مكان الإصابة ، ولكن مع الخبرة التى اكتسبها المصريون بعد ذلك فى شركة كوبرو فيلم ظهر الاستعمال الأحدث والجيد فى استعمال ما يسمى مقاومات التيار الكهربائى ، أو كما يقال فى لغة السينمائيين استعمال الفيوز . والمعروف أن الفيوز عبارة عن مقاومة كهربائية بسيطة تركب فى الوصلات الكهربائية حتى تنصهر وينقطع السلك بدلاً من إصابة الأجهزة الكهربائية بعطل وبانصهارها تقطع التيار الكهربائى عن الجهاز ، فوظيفتها حماية الأجهزة من التيار الكهربائى الأعلى من الفولتية المطلوبة ، ولكن فى السينما تستعمل هذه الفيوزات بطريقة معينة ، إذ ما يهمنا فيها أن نفجرها بتيار كهربائى بسيط حتى نحصل من هذا التفجير البسيط على نتيجة ما .

وفكرة الفيوز أو الكبسولة الانفجارية الصغيرة بسيطة للغاية . وفى السينما تكون هذه الكبسولة من البلاستيك أو معدن خفيف رقيق مثل الألومنيوم ، ويكون بداخلها قطبا سلك متلامسين أحدهما سالب والآخر موجب – أى متنافرين – وبينهما كمية صغيرة محسوبة من مادة مشتعلة تساعد فى تأثير الانفجار الصغير واشتعاله ، وفى الغالب تكون من نترات الماغنيسيوم أو البارود النقى حسب نوع وتصنيع هذا الفيوز السينمائى . وكلما زادت نسبة نترات الماغنيسيوم فى الفيوز ، زاد اشتعالها وتوهجها فى جسم المصاب . وهو ما تستعمله السينما الأمريكية عند إرادة المبالغة فى إصابات الطلقات النارية ، ولكنها لم تستعمل عندنا إلا فى فيلم « مافيا » عام ٢٠٠٢ لشريف عرفة .



فيلم « البنكنوت » إخراج أحمد جلال عام ١٩٣٦



فيلم « شوارع من نار » إخراج سمير سيف عام ١٩٨٤

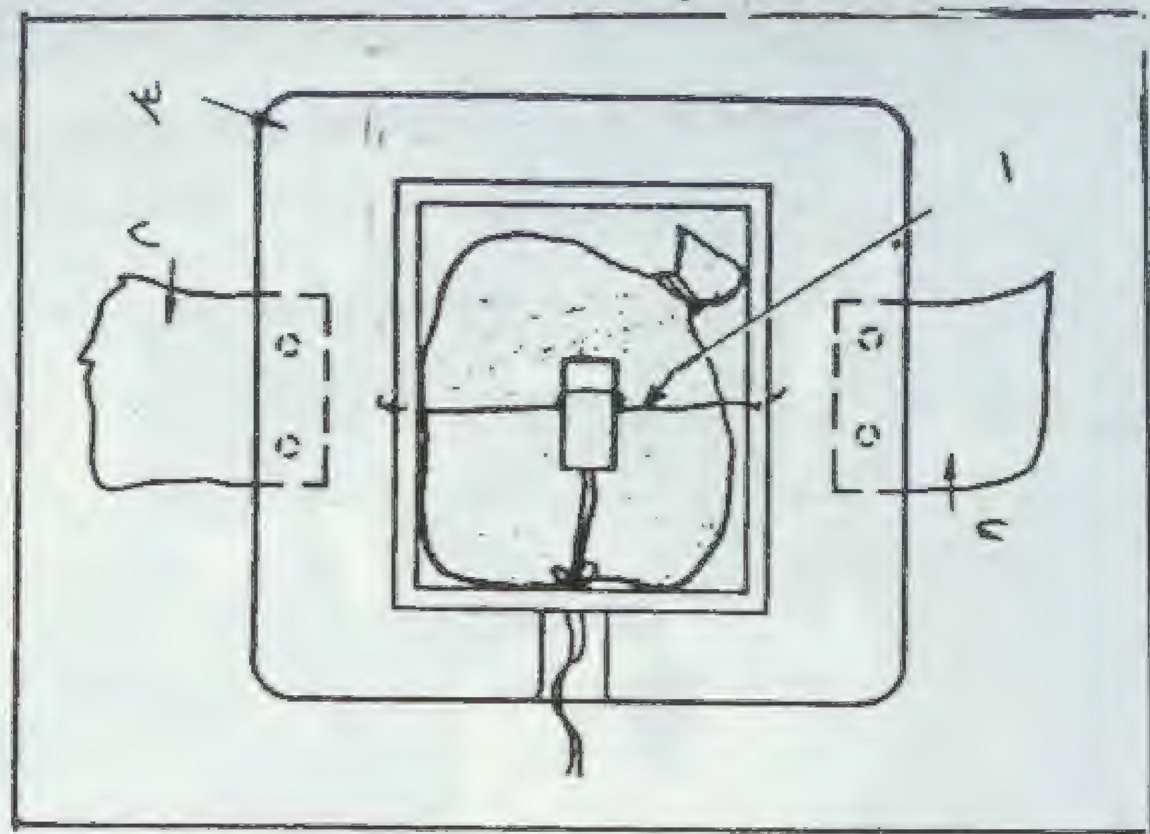
ويخرج من الفيوز سلكان يتم توصيلهما بمصدر كهربائى قليل الفولتية - أى قليل الشدة الكهربائية - إما بتيار متقطع AC أو تيار مستمر DC مثل البطارية السائلة ، وعند إغلاق الدائرة الكهربائية التى تسرى فى السلكين وبما أنهما متنافران فسينفجر مكان تلامسهما داخل الفيوز ، ومع وجود المادة المشتعلة البسيطة ستتوهج وينفجر الفيوز فى مكانة ، هذه طريقة عمله الفيزيائية الكهربائية . . ولكن كيف يستعمل؟ هذا ما ستعرفه .

يمكن أن نضع هذه الفيوزات على أماكن مختلفة من جسم الإنسان بحيث يكون فى انفجارها أمان كامل للشخص المصاب ، ويمكن أن يحمل المصاب عدة فيوزات فى عدة أماكن فى جسمه .

كما تجهز هذه الفيوزات فى الأراضى الصحراوية أو الطينية أو الصخور أو على الحوائط أو هياكل السيارات وخلافه ، ولكل من هذه الأماكن استعدادات مختلفة وتجهيزات خاصة . . ويكون دائمًا الهدف عند رجال المؤثرات الخاصة أولاً وأخيرًا سلامة الفنيين والممثلين ومصداقية عالية للمؤثر الدرامى ، وهو الطلق النارى .

أولاً : تجهيز وتأثير الطلق النارى على الأشخاص :

يجهز الشخص الذى سيصاب بالطلق ولتكن الإصابة فى صدره مثلاً ، فيوضع تحت ملابسه وعلى جلده مباشرة قطعة من المعدن الصلب فى حدود ٢٠سم × ٢٠سم فى منتصفها تجويف غائر قليلاً فى حجم وشكل الكبسولة الانفجارية ، وأسفل هذه القطعة المعدنية بكل مساحتها قطعة من الجلد - البقرى - السميكة تكون وظيفتها إبطال توصيل الحرارة البسيطة التى ستصل إلى المصاب من تأثير انفجار الكبسولة ، وتلصق الكبسولة فى مكانها ويثبت فوقها كيس من المطاط الرقيق به كمية قليلة من الدماء الصناعية ، ويثبت كل هذا التجهيز بأحزمة حول جسم المصاب ، ثم تأخذ طرفى السلكين الموصلين للكبسولة الانفجارية مع جسم الشخص إلى خارج الجسم من الفتحة السفلية للرداء الذى يرتديه ، سواء كان سروالاً - بنطلونًا - أو جلبابًا أو غيره ، بحيث لا ترى الكاميرا هذا الجزء الذى يخرج منه السلكان ، ويجهز الشخص بارتداء كامل ملابسه إذا كانت مدنية أو حديثة أو أعرابية على حسب الأحداث ، ويوصل السلكان بالتيار الكهربائى البسيط ، وفى اللحظة المناسبة يتم إقفال الدائرة الكهربائية للكبسولة لتنفجر وتخرق كيس الدماء وتمزق القماش فى الجهة المواجهة للكاميرا وبعيدًا عن جسم الشخص ، لوجود القطعة المعدنية الصلبة التى تعمل كأنها درع يحمى الشخص ، ويوجه فى نفس الوقت قوة الانفجار إلى الجهة الأضعف وهى الملابس وكيس المطاط الملىء بالدماء ، وبالطبع يمكن أن نضع



رسم تفصيلى للدرع الصغير الذى يثبت على مكان الأصابة بالطلق النارى وبه الفيوز وكيس الدماء .
١ - الفيوز الانفجارى وخلفه كيس الدم .
٢ - حزام الربط على الجسم .
٣ - درع الصاج .



رسم إيضاحى لمكان درع الطلق النارى مثبت على صدر المصاب .

خامسًا : تجهيز وتأثير الطلق النارى فى الحوائط والأثاث والسواتر :

إذا كان تأثير الطلق النارى سيتم داخل بلاتوه الاستوديو ، فهذا أسهل كثيرًا من التصوير فى الأماكن الحقيقية الخارجية ، لأنه فى هذه الحالة سيتم تجهيز مكان الإصابة أو الإصابات فى حائط خاص مجهز من ضمن ديكور المكان وبنفس مواصفاته ، وتوضع به الكبسولات الانفجارية التى تنفجر فى المشهد حسب الغرض المطلوب ، ولكن يوضع أمام الكبسولة نوع من فتات البولى استرين وهى مادة حبيبية من مشتقات البترول تصنع منها الأدوات البلاستيكية ، وتستعملها فى حالتها الخام ونفتتها لأن ميزتها أنها خفيفة وتتطاير بشكل جيد للغاية مع انفجار الكبسولة ، وفى الوقت نفسه فهى آمنة مع قربها للممثلين .

ويتم ذلك فى الأثاث وأى شىء يمكن أن تصيبه طلقات الرصاص فى المشهد .

أما إذا كان المكان خارجيًا حقيقيًا فيجهز بحوائط وأجزاء ديكور تتم فيها الإصابة بالطلق النارى ، وتكون متقنة بحيث لا يلاحظ الفرق بين الديكور والحوائط الحقيقية ، وكثيرًا ما تجهز هذه الحوائط بالفوم الرغوى الصلب وهو كذلك أحد مشتقات البترول وتصنع منه ألواح كبيرة بيضاء خفيفة .

وتوجد طريقة أخرى تستعمل للانفجارات باستعمال الهواء المضغوط ، حيث يجهز مكان الإصابات بثقوب معينة يوضع بها فتات البولى استرين ، وعند فتح الكباس الذى تحتفظ فيه الهواء المضغوط إلى مكان الفتحة المغطاة بالفتات ، يتطاير محدثًا فجوة وكأنها انفجار من رصاصة فى حائط ، وبالطبع يمكن استعمال أكثر من خرطوم يخرج من الكباس الهوائى ليصنع أكثر من طلقة نارية .

سادسًا : تجهيز وتأثير الطلق النارى فى الصاج وهياكل السيارات :

فى هذه الحالة يتم تفريغ مكان إصابة الطلقة أو الطلقات فى الصاج أو فى هيكل السيارة بالمثقاب ، ويجهز من الخلف بنفس الطريقة من الكبسولات الانفجارية وتوصيلات الأسلاك ، ثم يغطى كل ذلك بالمشمع اللاصق ويدهن بنفس لون السيارة ، وعند الانفجار يبدو وكأن الطلقات تصيب السيارة وتخترق الصاج وتهشمه .

سابعًا : تجهيز وتأثير الطلق النارى فى الزجاج :

ماذا يحدث إذا كان الطلق النارى يصيب الزجاج ، والزجاج هنا أنواع . . . زجاج غير قابل للكسر ومقاوم للطلقات النارية ، وفى هذه الحالة لن تنفذ الرصاصة ولكنها ستسبب بؤرة مهشمة مكان إصابته وتخرج منها مجموعة من الشروخ ، ويتم عمل ذلك

مثلاً فى زجاج واجهات السيارات ، بتوجيه طلقات من سلاح رش مضغوط ويوضع بدلاً من الرشة الرصاص كرة صغيرة من الصلب ، عند تصادمها مع الزجاج تقوم بعمل هذا التأثير ، ويكون توجيه السلاح من خارج إطار - كادر - الصورة ومن داخل السيارة نفسها حتى يمكن التحكم فى مكان الطلقة ، وحتى يكون الممثل فى أمان أكثر .

أما الزجاج العادى القابل للكسر فنقوم بعمل نفس الطريقة فى الزجاج المسطح ، ولكن هنا مكان الإصابة سيحدث فجوة الزجاج تتشعب منها شروخ كثيرة ، وإذا كان الزجاج معالجًا ضد التطاير فإنه يتفتت إلى قطع صغيرة وينهار وكأنه أصيب بسرطان الزجاج ، وبالطبع يتم ذلك إما بمسدس الرش وكرة الصلب أو بالكبسولات الانفجارية .

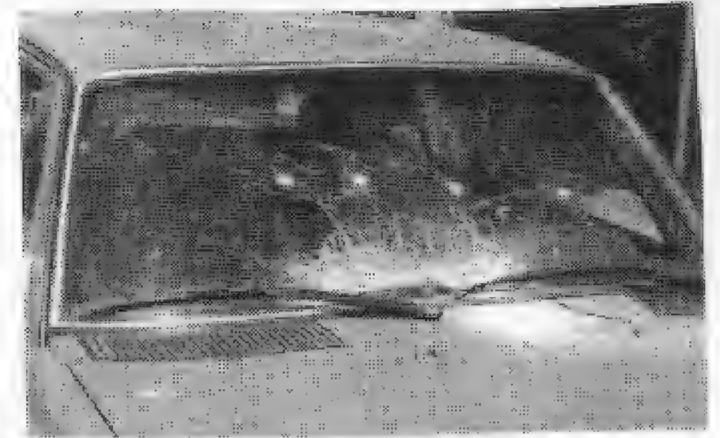
ولكن يختلف التأثير إذا كان الزجاج فى شكل آنية زهور أو زجاجة مشروب أو جسم زخرفى زجاجى ، فهنا يتم وضع الكبسولة الانفجارية إما داخل الآنية أو خارج الزجاجة حسب الغرض المطلوب ، وإذا كانت الآنية بها سائل فيجب عزل الكبسولة جيدًا بكيس من المطاط حتى لا تعطب ، وبالطبع نخفى الأسلاك الموصلة للفيوز بعيدًا عن زاوية التقاط الكاميرا ، وعند الانفجار ستتهشم الزجاجة أو الآنية تمامًا (لاحظ الصور والرسومات المنشورة) .

ولقد استعمل هذا التأثير كثيرًا فى العديد من الأفلام المصرية ، أذكر منها من الأفلام التى صورتها فقط فيلم « ضربة شمس » (١٩٨٠) و « ١/٢ أرنب » (١٩٨٣) لمحمد خان ، و « سلام يا صاحبى » (١٩٨٦) لنادر جلال ، وفيلم « عمر ٢٠٠٠ » (٢٠٠٠) للمخرج أحمد عاطف .

ثامنًا : تجهيز وتأثير الطلق النارى فى الماء :

ويجهز شريط أو مكان لكبسولة انفجارية تحت سطح الماء مباشرة ، ويتم تفجيرها بعد عزل الكبسولة أثناء التحضير من الماء أو كيس من المطاط مغلق جيدًا ، وعند الانفجار يتطاير رذاذ الماء إلى أعلى بتأثير شدة الانفجار ، ويفضل فى هذه الحالة أن تكون قوة الكبسولة أكبر وأقوى من الكبسولات العادية حتى لا تؤثر عليها كثافة الماء وحركته .

ولكن فى كثير من الأحيان تكون إصابة الطلق النارى فى مكان مكشوف للكاميرا ، مثلما حدث فى فيلم « بطل من ورق » (١٩٨٨) ، إخراج نادر جلال ؛ إذ أصاب ضابط الشرطة (صلاح قابيل) مختطف القطار (أحمد بدير) بطلقة من مسدسه فى جبهته أردته قتيلاً ، ولقد نفذ هذه الخدعة فى الفيلم الخبير فريد عبد الحى ، بأن وضع قطعة قطن صغيرة فى حجم رشة مسدس الرش ملوثة بالدماء ومحبوكة فى فوهة المسدس ووجهها

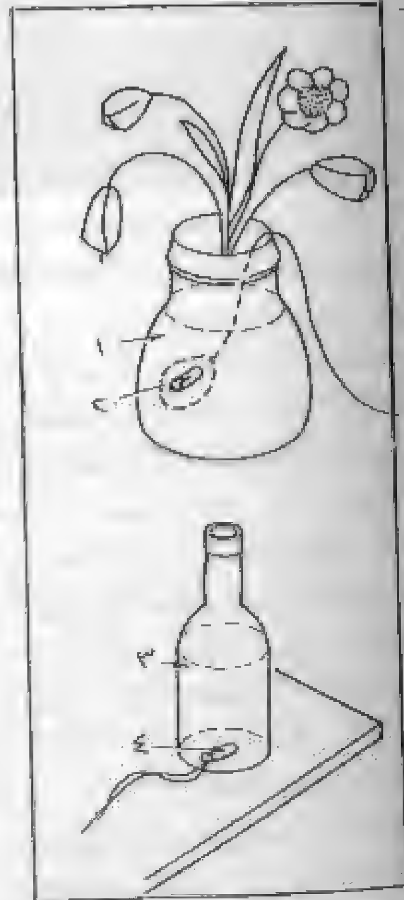


صورة توضح إصابة الطلقات النارية فى زجاج لاتنفذ منه الطلقات على واجهة سيارة .



صورة توضح طلق نارى فى زجاج ينفذ منه الطلقات من فيلم «ضربة شمس» (١٩٨٠) إخراج محمد خان وتظهر عيون الفنانة نورا .

إلى جبهة الممثل من مسافة بسيطة من خارج إطار الصورة ، وعند انطلاق المسدس يدفع الهواء المضغوط الخارج من الفوهة قطعة القطن إلى مكان الجبهة لتلتصق مكانها وتسيل منها الدماء ، ويكون ذلك فى لقطة متوسطة أو كبيرة حتى يتقن التأثير . وبعد ذلك فى اللقطة الأخرى الأوسع يكون خبير المكياج قد صنع لنا شكل الثقب فى الجبهة والدماء التى تسيل منه ، وهكذا .

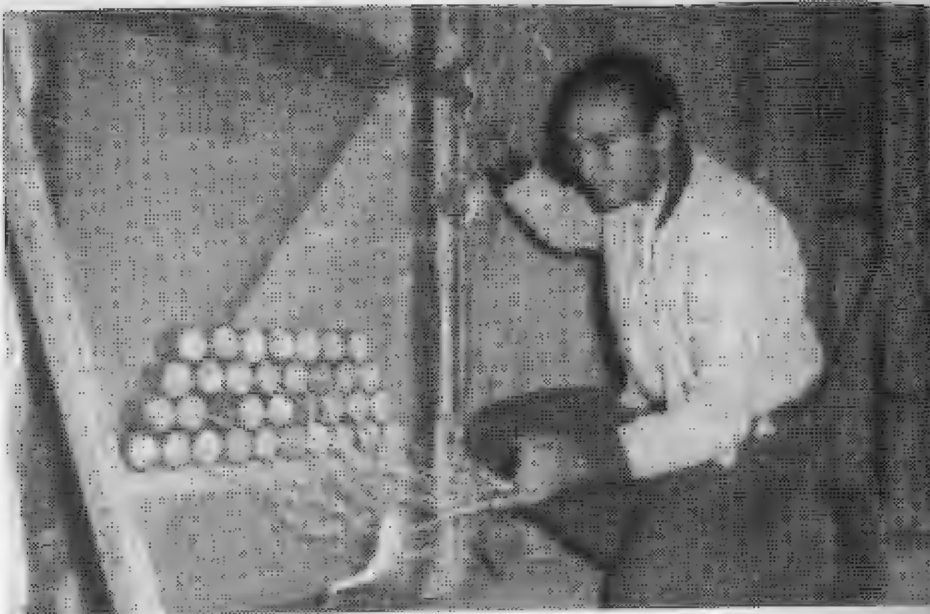


كبسولة أنفجارية (فيوز) فى الرسم الأعلى توضع داخل إناء الزهور فى الماء (١) والكبسولة مغطاة بكيس من النايلون ولا ترى الكاميرا السلك الموصل لها (٢) فى الرسم الأسفل توضع الكبسولة خارج الزجاجة أسفلها (٤) ويمكن أن تكون مملوءة بسائل (٣) .

٣ - يقظة حرب أكتوبر

الانفجارات

لا أستطيع أن أحدد بالضبط متى استعملت الانفجارات في الأفلام المصرية ضمن أحداثها الدرامية ، ولكنى على يقين أنه راج استعمالها فى أعقاب حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وبقيام ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ، والذى واكب إنتاج بعض الأفلام الوطنية التى كان بها بالضرورة انفجارات وإلقاء قنابل . وفى لقاء مع المخرج شريف حمودة ، وهو خبير قديم فى الحيل والخدع السينمائية كما علمنا ، أفادنى بأنه فى المرحلة الأولى من استعمال مؤثرات المتفجرات فى السينما - وذلك حسب رأيه قبل عام ١٩٥٠ - كان يستعان بقنابل تسمى محدثة للصوت - أو محدث صوت - من الجيش المصرى ، وكانت هذه القنابل صغيرة فى حجم الكوب ويخرج منها صوت قوى ودخان أبيض يتطاير ، ولكنها غير مدمرة وتستعمل أصلاً فى تدريب الجنود الجدد على التطبع والتطعيم بجو المعارك .
وكان إشعال محدث الصوت هذا عن طريق شطاطة - مثل الكبريت - ولكن فى فيلم « أرض الأبطال » (١٩٥٣) لنيازى مصطفى طور شريف حمودة محدث الصوت ، بأن جعله يشتعل عن طريق إغلاق فيوز - دائرة كهربائية - فيسبب شرارة ثم اشتعالاً ثم انفجار محدث الصوت ، ولقد استعمل هذا لأول مرة فى انفجار القنابل تحت أقدام الجنود ، وكان يستعمل بطارية سيارة لكل محدث صوت حتى يوصلها بالدائرة الكهربائية ، ثم عمم بعد ذلك هذا التأثير والانفجار بهذه الطريقة الجديدة ، فنجد مثلاً فى فيلم « عفريتة إسماعيل يس » (١٩٥٤) لحسن الصيفى مشهداً فيه تنفجر السيارة وتتعطل بهذا المؤثر .
وفى أغلب الأفلام المصرية التى أنتجت بعد ذلك وحتى أوائل العقد السادس ، كانت هذه الطريقة فى الانفجارات هى المُثلى وخاصة أن خبرة المخرج شريف حمودة فى هذا المجال كانت سباقة . وفى اعتقادى ، أن أفلامًا مثل « فتاة من فلسطين » (١٩٤٨) لمحمود ذو الفقار ، وفيلم « يسقط الاستعمار » (١٩٥٢) لحسين صدقى ، وفيلم « أرض الأبطال » « كما بينا أو فيلم « الله معنا » (١٩٥٥) لأحمد بدرخان ، وفيلم « أرض السلام » (١٩٥٧) لكمال الشيخ وفيلم أنتج أعقاب العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ « بور سعيد » (١٩٥٧) لعز الدين ذو الفقار ، وكلها من الأفلام التى اعتمدت فى تفجيراتها على تطوير محدث الصوت بالطريقة السلكية والدائرة الكهربائية أو محدث الصوت بالشطاطة .



شريف حمودة يجهز انفجار باب فى السجن بطريقة فنية ، بحيث يتطاير من أسفل إلى أعلا فى فيلم « سجين أبو زعبل » (١٩٥٧) للمخرج نيازى مصطفى .

وكما أشرنا من قبل ، كانت الخبرة التى بدأ يكتسبها المصريون من العمل مع الأجانب المتخصصين فى الخدع فى الأفلام المشتركة مع شركة كوبرو فيلم فى بداية العقد السابع ، حيث أصبحت طريقة تفجير المتفجرات - وخاصة الحربية - تعتمد على طرق جديدة يقوم فيها البارود الأسود والإناء - الحلة - والكبسولة الانفجارية بالدور الأهم والأقوى ، وسنتعرف على تفاصيله فيما بعد .
إلا أن الطفرة الحقيقية فى استعمال مؤثرات القنابل والانفجارات الضخمة فى السينما المصرية حدثت بعد العبور العظيم فى حرب السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ ، حيث تم إنتاج ستة أفلام فى وقت واحد ولا غير كلها تتكلم بأسلوب وطريقة السينما المصرية التقليدية عن الحرب وتتخللها مشاهد قتالية ، ولكن مساحة المعركة والمشاهد العسكرية كانت تحتل على الشاشة مساحة كبيرة لا بأس بها ومتقنة فى كثير من الأحيان .
وكانت المعارك بهذه الكثافة على الشاشة المصرية شيء جديد وجاءت هذه الأفلام بفرحة للشعب المكبوت لست سنوات من هزيمة ٥ يونيو عام ١٩٦٧ ، إلا أنه بعد ذلك أصيب إنتاج الأفلام الروائية المصرية بذلك العقم الغريب الذى جعلها لا تستثمر مواضيع وأحداث هذا الانتصار بكل ما يحمل من عشرات - وأكرر عشرات - القصص البطولية

ونماذج رائعة فى التضحية والفداء قام بها أبناء هذا الوطن الحبيب ، وهى معروفة ومنشورة فى كثير من الروايات والمجلات والسجلات العسكرية . والحقيقة أن ذلك العقم السينمائى فى تمجيد بطولة شعبنا وأبنائنا ، ربما يكون الظهور السريع بعد انتهاء الحرب بالسياسة التى اتبعت وتوجهت إلى الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى وبزوغ فكر السلام ، ولكن هذا لا يمنع أبدًا أن يكون الفن بكل أنواعه فى خدمة تاريخنا الوطنى ، والحربى منه فى المقام الأول ، وكان للتغيرات السريعة جدًا وتحول اهتمامات المجتمع المصرى أبلغ الأثر فى استشعار السينما المصرية بالبعد عن الأفلام الحربية ، وخاصة أنه بدون مساعدة الدولة متمثلة فى القوات المسلحة ولكل إمكاناتها فى الإنتاج والمساعدة ، يصبح إنتاج فيلم حربى عبئًا زائدًا عن الحد لأى منتج مصرى ، وربما أكبر مثال على ذلك توافر الإمكانات العسكرية لفيلم « الطريق إلى إيلات » (١٩٩٤) لإنعام محمد على ، حيث كان الفيلم من إنتاجى بعدما وفرت له الاتصال بالمخابرات العسكرية والاجتماع مع ابطال الضفادع البشرية واتفقت مع كاتب السيناريو فايز غالى ، ولكنى عجزت عن إنتاجه للتكاليف الباهظة ، فأعطيته للمنتج حسن القلا الذى عجز هو الآخر ، حتى أعطيناه لقطاع الإنتاج بالتليفزيون المصرى ، الذى أشرك القوات المسلحة معه .

وكذلك الصعوبات التى واجهت فيلم « زمن حاتم زهران » (١٩٨٨) لمحمد النجار والتأخير لشهور حتى وافقت القوات المسلحة على المعاونة بأجر ، كما نشرت الصحف وقتها وجهاز الخدمة العامة للقوات المسلحة .

أو كما حدث فى فيلم على عبد الخالق « وضاع حبى هناك » (١٩٨٢) وصعوبة حصولنا على أسلحة من القوات المسلحة ، فقام خبير المؤثرات فريد عبد الحى بتصنيع مدافع وأسلحة نارية هيكلية خفيفة .

ولقد كان لى شرف المشاركة ومعاصرة أحداث وطنى ، حيث شاركت كمصور فى حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ، ثم مشاركتى بعد ذلك فى العديد من الأفلام التسجيلية والروائية ، حيث كنت شاهد عيان للانفجارات والتفجيرات الحقيقة والمصنعة فى الأفلام ، ولقد أبدع خبراؤنا فى الخدع والمؤثرات فى هذا الفرع وفى أفلام حرب أكتوبر بالذات .

والأفلام الستة التى تم إنتاجها عقب حرب أكتوبر هى :

١ – « الرصاصة لا تزالى فى جيبى » (١٩٧٤) لحسام الدين مصطفى ، ومخرجو المعارك : الإيطالى ماريو ماقيوك ، والإيطالى كلوديو كوترى ، والمصرى خليل شوقى ، ومن إنتاج رمسيس نجيب .

٢ – « بدور » (١٩٧٤) لنادر جلال ، إنتاج أفلام جلال .

٣ – « الوفاء العظيم » (١٩٧٤) لحلمى رفلة ، ومخرج المعارك : شريف حمودة ، وإنتاج حلمى رفلة .

٤ – « أبناء الصمت » (١٩٧٤) لمحمد راضى ، وإنتاج راضى فيلم .

٥ – « حتى آخر العمر » (١٩٧٥) لأشرف فهمى ، ومخرج المعارك : خليل شوقى ، وإنتاج مراد رمسيس نجيب .

٦ – « العمر لحظة » (١٩٧٨) لمحمد راضى ، وإنتاج ماجدة الصباحى .

وكما تلاحظ ، فإن المنتج رمسيس نجيب قد أحضر مخرجين متخصصين فى إخراج المعارك من إيطاليا ، وهذه ليست المرة الأولى فى إنتاجه ، فقد سبق أن أحضر المخرج الأمريكى أندرو مارتن لإخراج فيلم « وا إسلاماه » (١٩٦١) لأنه مخرج أصلاً متخصص فى إخراج المعارك التاريخية .

ولقد أصبح الخبراء المصريون بعد ذلك أساتذة فى تصنيع المتفجرات فى الأفلام الحربية وغيرها .

وفى فيلم « الرصاصة لا تزال فى جيبى » الذى شاركتُ فى تصوير معاركه – وهو أول الأفلام التى صورت وبها أحداث حرب أكتوبر – استطاع المنتج المخضرم رمسيس نجيب أن يلهب حماس رئيس الجمهورية أنور السادات ، بإشراك وحدات من فرق الجيش الثانى الميدانى بالإسماعيلية وسيناء – وهى وحدات حقيقية شاركت فعلاً فى الحرب – فى التصوير السينمائى ، حيث حرك وقاد هذه المعركة التمثيلية المخرج الإيطالى ، إذ استدعت بعض لقطات الفيلم استعمال الذخيرة الحقيقية المدمرة فى اللقطات العامة ، وبالذات فى الهجوم وتحرير مدينة القنطرة شرق – وقد كانت مهدمة وهجرها أهلها بالفعل – ولقد استعملت المتفجرات الحقيقية حسب رغبة المخرج فى تدمير كثير من المنشآت الموجودة بالمدينة وهى ظاهرة فى الصورة من خزان المياه ومبانى الإسرائيليين ومراكز قيادتهم واحتلالهم للمسجد ، وكانت التقنية المستعملة فى ذلك أن تكون المتفجرات الحقيقية فى خلفية الصورة ، وفى أماميتها متفجرات سينمائية لا تؤذى الجنود العاملين بالقرب منها وفى قلب تحرك وهجوم الجنود . وكانت هذه الأحداث ، تصور بعدة كاميرات وفى مواقع وزوايا وأحجام مختلفة من الحدث ، لنحصل على أكبر قدر من الشرائط الفيلمية الغنية بأحداث المعركة ، ولقد اشتركت فى التصوير مع مجموعة من المصورين الزملاء الأساتذة ، وهم : على حسن وعصام فريد ومحسن نصر والمرحوم عبد الحميد عمر (الشهير ببوب) والمصور أحمد عبد العزيز من الشئون المعنوية بالقوات المسلحة .

أما الانفجارات التى كانت تحدث أثناء عبور القوات والأفراد عائق قناة السويس ، فكلها كانت سينمائية لقربها من الأفراد المقاتلين ، وكانت تجهز مراكب مطاطية - زودياك - وعليها عدد من الدمى الهيكلية مرتدية ملابس الجنود ومعها سلاح هيكلى وتفجر فى أمامية الصورة أو وسطها أثناء تحرك الجنود العبور العائق المائى ، وفى الخلفية تلاحظ القنابل السينمائية المختلفة فى المواقع المائية .

وتستعمل المؤثرات الانفجارية فى كثير من الأفلام ، سواء كان فيلمًا حربيًا ، أو تتطلب أحداثه حدوث انفجار فى مكان ما أو سيارة وخلافه . وربما كان فيلم « الطريق إلى إيلات » ضمن أهم الأفلام المصرية التى استعمل فيها مؤثر الانفجار ، حيث كان كاتب هذا الكتاب - بجانب مسئوليته عن التصوير فى الفيلم - هو كذلك المخرج المسئول تمامًا عن تنفيذ الأجزاء الحربية من الفيلم ، وما تم بشكل مبهر فى تفجير السفينتين بيت شيفع وبيت يم ، ولقد اتبعت فى ذلك تقنية معينة ، حيث ظللت أعمل لعدة ليال فى تصوير تفاصيل صغيرة فى الانفجارات التى ستعشق بعد ذلك فى الانفجار الكبير فى المونتاج ، ولذلك استعملت خمس كاميرات سينمائية ذات سرعات سريعة ووزعتها بحيث تغطى جميع وجهات النظر سواء البعيدة أو القريبة ، وفى ليلة التفجير الرئيسية اتفقت مع خبير الحيل الدسوقى محمود على أن يكون الانفجار النهائى متتاليًا فى تسلسل يشمل اثنى عشر تفجيرًا ، بحيث تتصاعد الانفجارات فى « كونشرتو » إبهارى وبحجم لم يحدث فى تاريخ السينما المصرية وأن تكون الانفجارات نارية ، وستعرف الفرق بعد قليل بين الانفجار الترابى والانفجار النارى . وبالفعل ، كانت ليلة صعبة ولكنها كانت محببة إلى نفسى ؛ لأنى نفذت كل ما كنت أحلم به وفى خيالى من أفكار ، وأنا دائمًا مؤمن - عند توافر الإمكانيات - بأن السينمائى المصرى يستطيع أن يصنع شيئًا محترمًا . كان هدفى الدرامى من هذا الإبهار المرئى والبصرى أن أزيد من شحنة الفرح والنجاح والانتصار الذى قام به هؤلاء الأبطال من سلاح الضفادع البشرية .

وتصور الانفجارات بالسرعة السريعة حتى تبقى على الشاشة زمنًا أطول من زمنها الحقيقى فى الواقع ، حيث إن الانفجار سيكون عدة ثوانٍ ونحن نريده مشاهدًا ومرئيًا ومبهرًا لمدة دقائق ، وهذه التقنية تتبع فى جميع الانفجارات السينمائية فى كافة أرجاء العالم .

وفى فيلم « الطريق إلى إيلات » اختلفت الانفجارات التى تمت فى مخازن الأسلحة فى باطن السفينة من غيرها التى تمت فى غرفة الآلات والماكينات وأحدثت تسربًا للمياه ، أو تلك التى وصلت فى نهايتها إلى سطح السفينتين ودمرتهما ، أو ذلك الانفجار على


أحد تفجيرات السطح وتطاير الأفراد فى فيلم « الطريق إلى إيلات »


أحد تفجيرات فيلم « الطريق إلى إيلات » (١٩٩٤) .

الرصيف . . ولكل من هذه الانفجارات تقنية تجعلها أكثر صدقًا وإبهارًا وذات رؤية مختلفة .

والآن ، كيف يجهز ويحدث الانفجار السينمائي ؟ الانفجارات الحقيقية لا تكون مبهرة إلا إذا كانت ضخمة للغاية من قنابل ذات أوزان كبيرة ، كما نشاهد فى مناورات القوات المسلحة فى الأفلام المختلفة ، ولكن الانفجارات ذات العبوات الصغيرة تظهر على الشاشة ضعيفة للغاية ، ولقد حدث مرة مع أحد المنتجين أنه اتفق على تصوير انفجارات حقيقية ليضعها فى الفيلم وكنت أنا المصور ، ولكن للأسف لم تكن بالطبع جيدة سينمائيًا وأحضرنا خبير الخدع والحيل المخرج شريف حمودة لإعادتها مرة ثانية .

ويجهز خبير الخدع والحيل الانفجار بأن يضع كبسولة انفجارية مناسبة فى حجمها لحجم الانفجار المطلوب كبداية للتفجير ، فى كمية من البارود الأسود ، وكان يقال عنه ، البارود السلطانى لأنه كان يجلب فى الماضى من الآستانة عاصمة الخلافة فى الدولة العثمانية ، هذا البارود الأسود شديد الاشتعال والتمدد ، وكلما زدنا كمية البارود كان الانفجار أكبر وأضخم . ويمكن أن تكون كميات البارود حول الكبسولة الانفجارية بين ١/٤ أو ١/٢ أو ٣/٤ كيلو جرام ، ويمكن أن تكون أقل من هذه الكمية إذا كنا سنفجر نموذجًا مصغرًا ، ولكن المهم فى الحرفة أن يحاط البارود وبداخله الكبسولة بغطاء محكم مصمت من النايلون فى عدة لفات ، ويلصق عليه لاصق قوى بحيث تصبح التجهيزة مصمتة بشدة ، وبالطبع يخرج منها سلكى الكبسولة التى ستوصل بالكهرباء ، وتوضع هذه التجهيزة فى إناء على شكل وحجم الجردل من الحديد الصلب ، وتوجه فوهة هذا الإناء إلى المكان الذى نريد أن يبدأ منه خروج مؤثر الانفجار ولهبه أو ترابه ، حيث إن هذه الفوهة هى أضعف مكان فى الإناء حيث سيتصاعد منها الانفجار ، ونضع فوق القنبلة المجهزة هذه فى الإناء نشارة من الخشب ، وإذا كنا نريد أشياء أكبر قليلاً يمكن أن نضع قطعًا مختلفة من البلاستيك بأحجام بسيطة وأشكال مختلفة ، ثم يوضع قليل من البنزين فوق النشارة وفى هذه الحالة ستكون كرة اللهب نارية بشدة ، ولكن عند إضافة قليل من الجاز - الكيروسين - مع البنزين ستأخذ كرة اللهب قليلاً من السواد المؤثر فى جمال صورة الانفجار ، إذا جاز هذا التعبير ، وبالطبع توصل الأسلاك بعيدًا عن مكان الانفجار ، بحيث يكون الجميع فى أمان بمن فيهم الممثلون والمجاميع المشتركون فى اللقطة السينمائية .

وتوزع أماكن الانفجارات حسب رغبة المخرج بعد تفاهمه مع خبير الخدع والحيل ؛ وتكون سلامة العاملين من أهم أسباب هذا الحرص من الجميع ، ولكن برغم ذلك فهناك



المخرج السيد بدير ومدير التصوير محمود نصر فى استعداد لتصوير لقطة تفجير فى البحر أثناء تصوير فيلم « عمالقة البحار »



تفجيرات حقيقية فى البحر ليس بها أى إبهار كما يلاحظ أثناء تصوير فيلم « جحيم تحت الماء » .



انفجارات بالأسمنت بالقرب من الجمهور تكون آمنة لعدم احتوائها على النار .



استعمال الدخان في الانفجارات بدون نار للإيحاء بقوة الحريق أو الانفجار .

حوادث كثيرة حدثت أثناء التصوير أدت إلى إصابة بعض العاملين أو المجاميع أو ربما خبير الخدع الدسوقى محمود نفسه قد عانى من أحد هذه الحروق بسبب خطأ أحد مساعديه ، وهذه النوعية من الانفجارات تسمى انفجارات نارية وهى الأكثر إبهارًا فى السينما .

ولكن يوجد نوع آخر من الانفجارات ، مثل الألغام والقنابل اليدوية والأفخاخ الخداعية ، وتستعمل هنا نفس التقنية ولكن بدلاً من وضع النشارة والبنزين يوضع دقيق على إسمنت على بودرة صفراء أو بنية ، بحيث يكون تطايرها فى الجو ضعيفًا وتكون هذه الانفجارات بالقرب من الحدث والممثلين والمجاميع ، ويجب كذلك أن تراعى بها كل وسائل السلامة .

أما فى الانفجارات التى تحدث فى الجو – أى الهواء – فنستعمل نفس الطريقة ، ولكننا نضع بدل النشارة قصاصات من الورق الأسود المقوى حول القنبلة المجهزة ، ويمكن أن نفجر الكبسولة عن طريق لاسلكى ، وعند الانفجار تكون قصاصات الورق الأسود كأنها شظايا الحديد المتطاير .

أما الانفجارات تحت الماء ، فستعرض لها فى باب المؤثرات التى حدثت تحت الماء فى الأفلام المصرية .

والدخان الأبيض والأسود المصنع بجانب الانفجارات يساعد كثيرًا فى مصداقية الرؤية .

٤ - حبك نار .. ومآسٍ

مؤثرات الحرائق .. والأشخاص المشتعلين

الحرائق من أقدم المؤثرات التى تم استعمالها فى الأفلام المصرية ، ونجد فى دراسات منهج السينما الذى أنشئ فى معهد العلوم والمخترعات الحديثة بالمراسلة للمخرج المصور محمود خليل راشد عام ١٩٢٤ ، نبذة عن كيفية تصوير خدع الحرائق ، وكذلك عن الاستفادة باللقطات الأرشيفية STOCK SHOTS الحقيقية لحوادث الحرائق الكبرى للاستعانة بها فى الأفلام الروائية .

ومن خلال بحثى وجدت أن فيلم « معجزة الحب » عام ١٩٣٠ لإبراهيم لاما ، فيه نموذج لتأثيرات وخدع الحرائق ، ولكنى لم أشاهده بل أسجل ملاحظتى مما كتب عنه فى ملخص موسوعة الأفلام المصرية التى صدرت عام ١٩٩٤ ، ولذا أجد من المهم أن أنقل ملخصًا كما كتب .

« يعيش بدر الدين الموسيقار مع صديقه الرياضى مختار فى بنسيون ، ويتعرف إلى سميحة ابنة الثرى مصطفى بك ويجمع الحب بينهما ، يكتشف أبوها علاقتهما فيثور ويحدد موعد زفافها على الثرى كامل بك ، وينجح مصطفى بك فى إقناع بدر الدين بالانسحاب من حياة سميحة فمصلحتها فى الزواج من كامل بك ، يقرر بدر الدين التضحية بحبه من أجل إسعاد سميحة ، تسطو مجموعة من اللصوص على قصر مصطفى بك ويضغطون عليه ليدلهم على مكان خزانة النقود ، يتخلى كامل بك عن مساعدة مصطفى بك فى محنته ، فى حين يقوم بدر الدين ومختار بإنقاذه وإنقاذ العزبة من حريق مدمر ، ويصاب بدر بالعمى أثناء الحريق ، وينفذ بدر الدين وعده لمصطفى بك فيعامل سميحة بجفاء ، إلا أن مصطفى بك يغير موقفه ويبارك علاقته بابنته ، وتقبل إحدى الشركات الموسيقية مؤلفات بدر الدين وتكتمل سعادته بشفائه » . وبهذا ، فإن خدع وتأثيرات الحرائق مستعملة من بدايات عمل الأفلام المصرية ، وإن كنت لا أعلم بالضبط تقنية عملها فى ذلك الزمن .

وتنقسم خدع ومؤثرات الحرائق فى الأفلام السينمائية إلى خمسة أنواع ، وهى :

١ - حرائق مندلعة فى المكان ككل ، حيث ينشب الحريق المدمر ملتهمًا كل شيء سواء كان ذلك فى ديكور داخلى مثل : فيلا ، شقة ، مصنع ، محل ، حجرة ، حمام أو فى ديكور خارجى أو مجهز مثل : حظيرة مواشٍ أو حقول أو خزانات وقود أو مركبات مختلفة وخلافه . ومن أمثلة هذا :

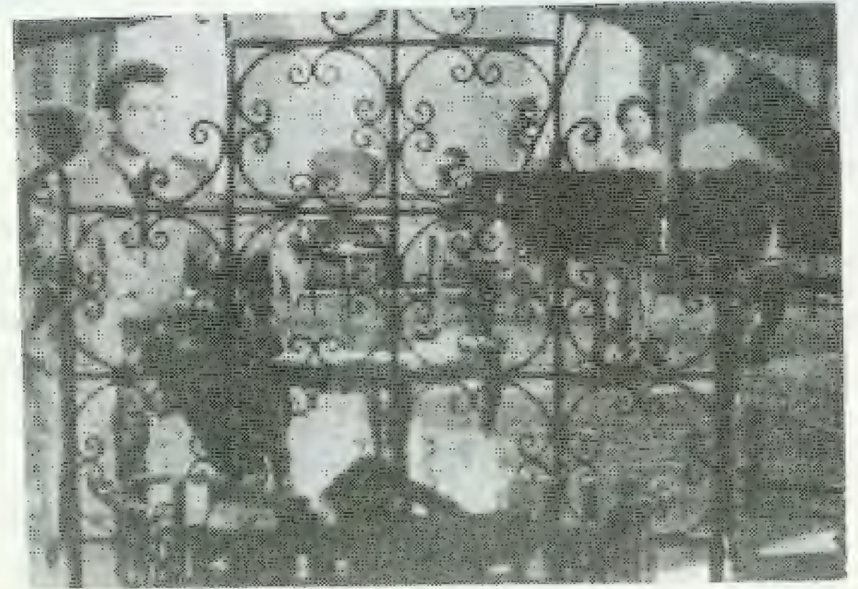
أفلام : « تمر حنة » (١٩٥٧) لحسين فوزى ، « بهية » (١٩٦٠) لرمسيس نجيب ، « اللهب » (١٩٦٤) لعبد الرحمن الشريف « شيء من الخوف » (١٩٦٩) لحسين كمال ، و « صفقة مع امرأة » (١٩٨٥) لعادل الأعصر ، « سلام يا صاحبى » (١٩٦٨) لنادر جلال ، « أربعة فى مهمة رسمية » (١٩٨٧) لعلى عبد الخالق ، وهى أفلام شاهدتها وشاركت فى تصوير بعضها .

وربما إذا أخذنا كنموذج فيلم « شيء من الخوف » حيث تندفع جموع الفلاحين الثائرة محاصرة قصر الطاغية عتريس - يقوم بالدور الفنان محمود مرسى - ويقذفون القصر بالمشاعل فى كل مكان وحجرة ، قاصدين حرق الطاغية بداخله فتشتعل النيران فى المكان برمته .

٢ - حرائق صغيرة نسبيًا ولكنها محورية ومؤثرة فى أحداث الفيلم الدرامية ، مثل أفلام : « الحلوة عزيزة » (١٩٦٥) لحسين الأمام ، « نادية » (١٩٦٩) لأحمد بدرخان ، أو « الناصر صلاح الدين » (١٩٦٣) ليوسف شاهين ، حيث إن الحريق الذى اندلع وأصاب بطلتنا - سواء كانت هند رستم أو سعاد حسنى أو ليلى فوزى - قد سبب لها تشويهًا شديدًا كان هو الغرض المحرك للدراما بعد ذلك ، وإن كان فى فيلم « الناصر صلاح الدين » قد كان الحريق فى برج بعد إقتحام منجنيق ضخم للحصون سقط مشتعلاً على وجه جميلة الجميلات فرجينيا .

٣ - حرائق تحت السيطرة والطلب ، إذ تندلع وتنشب النيران حين يطلب ويريد المخرج ذلك فى الحدث ، لتختفى كذلك عند الطلب ، وبالطبع هذا يحدث لهدف درامى مطلوب ، ومن أمثلة ذلك فيلما « الإنس والجن » (١٩٨٥) لمحمد راضى ، و « استغاثة من العالم الآخر » (١٩٨٥) لمحمد حسيب . ففى الفيلم الأول يقوم الجن - يقوم بالدور الفنان عادل إمام - بإشعال النيران فى الحجرة لإرهاب من عشقها من الإنس - تقوم بالدور الفنانة يسرا - حتى ترضخ لحبه ويطفئها حسب رغبته ، أما فى الفيلم الثانى فإن النيران تحاصر الابنة الصغيرة فى أحلام الفتاة - تقوم بالدور الفنانة بوسى - كمحاولة من طيبها المقتول أن ينبهها للخطر المحدق بابنته كنوع من الاتصال بين زوجين فى عالمين مختلفين .

٤ - أما هذا النوع من الحرائق فهو ملازم للانفجارات ويعقبها ، ويكون مثاليًا فى الأفلام الحربية والتشويق والمغامرات وما إلى ذلك .



نار المدفئة تحت السيطرة في فيلم « الشموع السوداء » .



نار (راكية) المعسكر في فيلم « جزيرة الشيطان » .

٥ - أما النوع الأخير ، فيمكن أن نطلق عليه النيران المستئنسة في اللقطات السينمائية وتكون في المنظر مثل نيران المدفأة ، أو نيران راكية النار في معسكر لشوي الخراف ، أو أي نار يكون مظهرها طبيعيًا في المكان ، وربما من الأمثلة التي تحضرني الآن لبطل الفيلم الضرير - قام بالدور لاعب الكرة المشهور صالح سليم - بجوار المدفأة لفيلم «الشموع السوداء» عام ١٩٦٣ لعز الدين ذو الفقار ، أو مثلًا في المشاعل المحيطة بالسفينة في فيلم « جحيم تحت الماء » (١٩٨٩) لنادر جلال ، أو لراكية النار التي تساعد على بريق سبيكة الذهب في فيلم « جزيرة الشيطان » (١٩٩٠) لنادر جلال ، وكذلك فيلم « التعويذة » (١٩٨٧) لمحمد شبل .

وهذه الخدع والتأثيرات المختلفة للنيران والحرائق واللهب يقوم الخبير بعملها بعدة طرائق . ولكن أهم الأشياء التي يجب الحرص عليها لمن يقوم بتنفيذ ذلك ، أن يكون إشعال النيران محاطًا بأكبر قدر ممكن من الأمان والسلامة للممثلين والعاملين والمكان ، وهذه قاعدة عامة في كل الحيل والخدع الخطرة في صناعة الأفلام ، وفي النيران يجب أن تتوافر وسائل إطفاء سريعة وفعالة ومتنوعة وصالحة بجانب احتياطي مجهز لأي طارئ ، ولهذا فدائمًا في المشاهد التي بها حرائق يكون متوافرًا بجانبها سيارات إطفاء وإسعاف ، وربما يذكرنا هذا بوحدة الإطفاء الملحقة باستديو مصر منذ إنشائه عام ١٩٣٥ ، كشيء نموذجي لمصنع لتصوير وصناعة الأفلام ، حيث إن وحدة المطافئ هنا لها غرضان ، سلامة الأستوديو من أي حريق مفاجئ خاصة وأن الفيلم الخام في الماضي كان يصنع من مادة سريعة الاشتعال ، وكذلك سلامة اللقطات المصورة للحرائق داخل الاستوديو . وللأسف ، لم تحذُ باقي الاستوديوهات حذو ستوديو مصر .

• كيف تصنع خدع الحرائق في الأفلام :

تجهز لقطات الحرائق في الأفلام بعدة وسائل ، من أهمها عمل مواسير أفقية مشقوقة بالعرض بفتحات طولية صغيرة ، أو مواسير تكون نهايتها ضيقة ومضغوطة على بعضها البعض بحيث يأخذ حيز خروج اللهب بها شكلًا مستعرضًا ، ويتم تركيب هذه المواسير الخاصة في الأماكن التي تريد أن يبدو بها الحريق ، وبنفس طول النافذة مثلًا أو المنضدة أو أي مكان تندلع فيه النيران . ويتم توصيل هذه المواسير بأنبوبة غاز - اسطوانة بوتاجاز - وبدون أن نركب على الأنبوبة منظمًا للغاز ، حتى نحصل على اندفاع وقوة للغاز عند خروجه من الأنبوبة ، بحيث يمكن التحكم في قوة النار وارتفاعها وانخفاضها من مفتاح



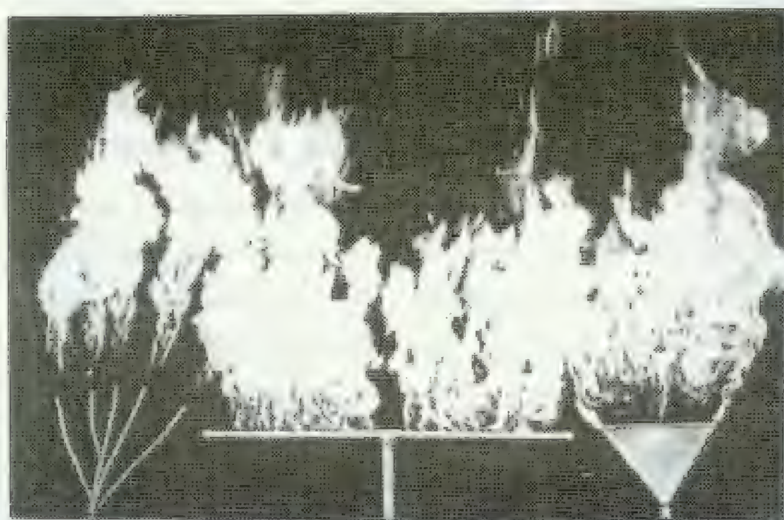
الفنانة يسرا تحاصرها النيران فى فيلم « الإنس والجن » .



تصوير هيكل سيارة مشتعلة فى فيلم « سلام يا صاحبى » .



طريقة التحكم فى اللهب (ارتفاعه وشدته) فى داخل البلاتوه .



نهايات مختلفة من مواسير اللهب تخرج أشكالاً متعددة للنار .

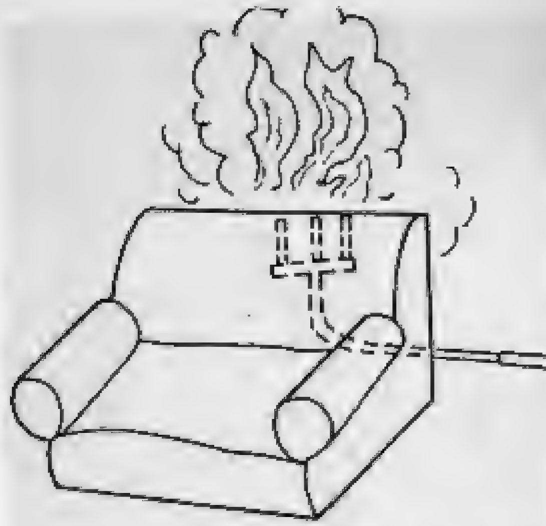
محبس الغاز بالأنبوبة ، فزيادة الفتحة تعني تدفقًا شديدًا للنار واللهب العشوائي ويمكن بالتدريج قفل وتقليل ذلك حتى الإطفاء تمامًا ، وبتوزيع عدة قطع من هذه المواسير الخاصة مع إخفائها بحيث لا تراها الكاميرا ، وفي أحيان كثيرة تكون خارج إطار الصورة ، ومن هذا نستشعر بالحريق سينمائيًا .

ويصنع من هذه المواسير أشكال عديدة ومختلفة (انظر الصور المنشورة) للحصول على شكل للنيران في الحرائق متحكم فيه تمامًا . . . هل تريد نيرانًا ممتدة لمساحة معينة ؟ أم نيرانًا تخرج من مكان صغير وبقوة ؟ أو نيرانًا مرتفعة تداعب وجوه الممثلين ؟ فهناك أشكال مختلفة لنهاية فتحات المواسير تكون على شكل (بزبوز) ضيق أو مروحة يد ، أو قرص مخرم ، فهنا خبير الخدع هو الذي سيصمم طريقة تدفق النار في اللقطة حسب المشهد المطلوب بعد اتفاقه مع المخرج ، لذا فمن المهم أن يعايش الخبير السيناريو ويقرأه جيدًا للاتفاق على أنسب الطرائق التي تلائم الحدث والمكان .

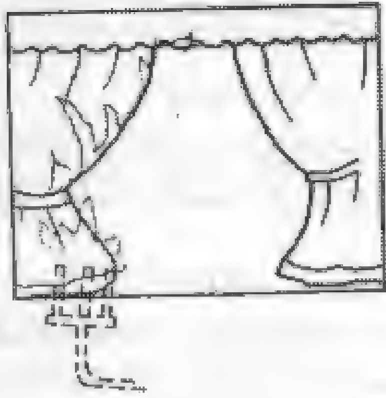
كما يوجد من ضمن الطرائق طريقة يقوم فيها مشعلو الحرائق السينمائية باستخدام بعض قطع الإكسسوارات المصنعة خصيصًا لتستخدم ولتلتهمها النيران تكون مدهونة بمادة سريعة الاشتعال أو يتم رشها بالجاز ، كما تستخدم كثيرًا طريقة وضع الممثلين المحاصرين في حريق بين خلفية مشتعلة باللهب وأمامية يتصاعد اللهب فيها ، وهذه الطريقة تنفذ بالعدسات طويلة البعد البؤري TELEPHOTO LENS التي تجعل المنظور مضغوطًا ؛ وبالتالي تقرب المسافات بحيث تكون نار الخلفية والأمامية متلاصقتين مع الممثلين بالرغم من أنهم بعيدون تمامًا عنها ، ولكن بالطبع يجب الاحتراس للصهد الساخن الذي سيحدث عند الموقع وفي أحيان كثيرة يكون غير آمن ، ومثل هذه اللقطات للممثلين داخل النيران هي التي تعطي مصداقية كبيرة على الشاشة .

ومما لا شك فيه أن الدخان مصاحب دائمًا للحريق ، وتستعمل ماكينات خاصة للحصول على الدخان تقوم نظريتها على تبخير زيت الخروع الذي يكون دخانه أبيض وغير ضار صحيًا للممثلين والعاملين ، وستعرف تفاصيل عمل هذه الآلة في فصل آخر من الكتاب . أما إذا كان الدخان المطلوب يميل إلى السواد ، فيمكن أن تضع مع الحريق قطعًا من الكاوتش – ممكن من إطارات السيارات – بكمية تناسب ظهوره في الصورة ، كما يمكن استعمال قنابل الدخان العسكرية ، وهي بيضاء وملونة ، ولكن هذا في الحرائق الكبيرة والحربية ، والخاصة بالذات بالاستعراضات الملونة والفانتازيا .

والنار المسيّسة في الأفلام تستعمل فيها المواسير كذلك ، حتى ولو كان الحريق بسيطًا مثل الذي حدث لسعاد حسني في فيلم « نادية » . كما يمكن إضافة الحريق للصورة



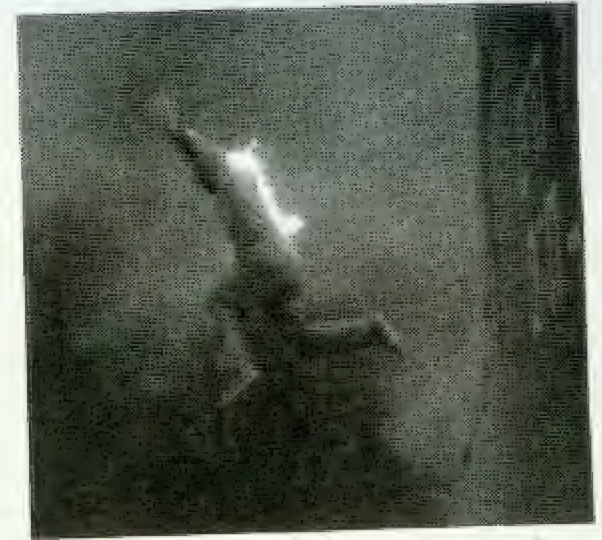
١ - يمكن أن توضع تجهيزات المواسير للحريق خلف الإكسسوارات مثلما هو واضح في الرسم .



٢ - وكذلك توضع خلف الستائر ، حتى تلتقطها الستارة المرشوش عليها الجاز لتبدأ في الاشتعال بأكثر قوة .



٣ - يمكن أن يصنع أثاث خصيصا كي يحترق من مواد قابلة للاحتراق بسرعة مقبولة .



أحد الرجال المشتعلين أثناء العمل .

الرقمية على الكمبيوتر جرافيك حاليًا ثم نقله إلى الشريط الفيلمى ، وهذا سنكتب عنه فى فصل « الساحر الجديد » فى متن هذا الكتاب .

والآن إلى أعمال الدوبليرات المشتعلين فى أفلامنا وكيف يتم ذلك . ولقد حدث هذا فى أفلام عديدة ، ومعى شخصيًا فى أكثر من فيلم ، وإن كان لا يوجد للأسف أمن كافٍ فى هذه المهنة ، ففى فيلم « سلام يا صاحبى » وكذلك « الطريق إلى إيلات » تمت الاستعانة بهؤلاء الرجال ، ويرتدى البديل رداء – بدلة قطعة واحدة – من الأيمنت وهى نسيج مستخلص من مادة الأسبستوس Asbestos، وهو من أكثر المواد التى تستخدم فى أعمال العزل الحرارى والصمود أمام تأثير اللهب ، ولقد اشتقت الكلمة من الأصل اللاتينى الذى يعنى أنه غير قابل للإطفاء ، أو يتعذر إطفاؤه . والأسبتوس يقال عنه كذلك الحرير الصخرى ، حيث يوجد فى الطبيعة على هيئة ألياف تميل إلى إخفاء حقيقة كونه طبقة معدنية توجد فى الصخور ، ويتم الحصول عليها بعمليات التعدين المختلفة ، وأهم مناجم هذه المادة توجد فى كويبك بكندا وجبال الأورال بروسيا وفى جنوب أفريقيا ، وقد شاع استخدام الأنسجة الصامدة للهب والتى يصنع منها رداء البديل ورجال الإطفاء ومصانع الصلب والمعادن ، ولا يعرف حتى الآن السر أو اللغز الغامض فى مقاومة هذه المادة للنيران لفترة ، ولكن هذه مما لا شك خاصية حميدة .

ولكى تكون البدلة أكثر عزلاً تبلل بالماء ، وتغطى البدلة الجسم بالكامل ويرتدى البديل كذلك قفازًا وأربطة من نفس المادة على الرقبة والوجه وحذاء واقيًا كذلك ، وتدهن المناطق المطلوب اشتعالها فى البديل بمادة خاصة شديدة وطويلة الاشتعال ، وعند التنفيذ يتم إشعال النيران فى المادة ، ويقوم البديل بالحركات المتفق عليها فى زمن مناسب يتراوح بين نصف الدقيقة وثلاثة أرباع الدقيقة ثم يلقى البديل بنفسه على الأرض على وجهه فاردا يديه فى وضع صليب ، حيث يقوم فريق الإطفاء بعمله بشكل فورى .

وكثيرًا ما حدثت بعض الحوادث ، حيث أصيب البديل فتحى فى أحد مشاهد فيلم « سلام يا صاحبى » لتعطل جهاز الإطفاء الرغوى ، وقام بمقاضاة منتج الفيلم ليحصل على حقوقه .

كما احترق ظهر البديل محمود الحلو فى فيلم « الطريق إلى إيلات » لتباطؤه فى القفز من السفينة إلى مياه البحر لارتفاعها ، وأصيب البديل محمد رسمى وسكر بحروق أثناء اللقطات ، ويعتبر عمل البدلاء المشتعلين فى السينما من أخطر المهن بها ، وللأسف فإن أجورهم بسيطة للغاية برغم المخاطر التى يتعرضون لها وفى مثل هذه الأعمال فى السينما الأجنبية التى تحترم أصول المهنة والفن السينمائى ، والحقوق الإنسانية .

قصة « الدوبلير » الـــذى احـــترق فى استديو مصـــر

* من حادث الحريق الذى أصاب الدوبلير محمد علي الشهير بفتحي اثناء تصويره أحد المشاهد بدلا من الممثل الأصلي والذى يقوم فيه بدور ضحية حريق فى فيلم « سلام ياصاحبي » بطولة عادل إمام وسعيد صالح وإخراج نادر جلال

وإنتاج عمران علي كان فتحي ، ٣٧ سنة قد قام بنفس مشهد الحريق فى الفيلم مرتين إلا أن مصور الفيلم سعيد شيمي طلب من المخرج إعادة المشهد مرة ثالثة ليكون أكثر إتقانا إلا أن النيران اخترقت بدلة الوقاية ليحترق الدوبلير بالفعل فحاولوا إنقاذه بطفاية الحريق الخاصة باستديو مصـــر ولكنها لم تكن سليمة أيضا ليسرع الجميع خارج الاستديو

الدوبلير فتحي له ٣ أطفال تتراوح أعمارهم بين سنة و ٦ سنوات وهو عامل اكسسوار بالإضافة إلى عمله كدوبلير متخصص فى القيام بدور الضحية فى الحرائق والانفجارات مقابل ١٥٠ جنيها فقط وكان آخر الأفلام التى اشترك فيها هى « الطاغية » ومسلسل « الأرض الطيبة »

كان المفروض من منتج الفيلم أن يسارع إلى علاج الدوبلير على نفقته بالإضافة لتعويض مناسب عما أصابه من تشويه بالإضافة للتعطل عن العمل لمدة لن تقل عن شهرين .



فتحى البديل الذى أحترق فى فيلم « سلام يا صاحبى » يعرض مشاكله فى أحد الجرائد .

٥ - كل المجد للنجم المحبوب

رجال ونساء الخطر - الدوبلير - وحشد المجاميع

يطلق عليهم رجال المعارك أو أبطال الظل أو « المدمرون » أو شجيع السيما الحقيقى أو الكلمة الأجنبية (الدوبلير) ، وهى الأكثر استعمالاً فى الوسط السينمائى عندنا ، وهؤلاء الرجال والنساء فى نظرى أبطال حقيقيون لتحمل المخاطر ، فهم يقومون بأصعب المواقف والحركات فى الأفلام ، وفى أحيان كثيرة يتعرضون للإصابات وقد تصل إلى الموت . وللأسف ، هم من جماعة المظاليم فى التقدير السينمائى فى بلادنا ، فمما لا شك فيه أن كثيرًا من أفلام الحركة (الأكشن) والحروب والمغامرات والمواقف الصعبة الشائكة على الشاشة هم سبب نجاحها ، وينسب كل المجد والتصفيق والشهرة للنجم البعيد تمامًا عن الخطر .

ورغم ذلك ، فهم أبطال فى وضع مادى غير مقبول ووضع مهنى للأسف ، فلا أية نقابة فنية تقبلهم وتعترف بهم وكأنهم نبت شيطانى ، ولقد تعاملت معهم جميعًا كمدير تصوير من خلال عملى الذى تجاوز سبعة وثلاثين عامًا ، واقتربت منهم وصادقتهم وأحببت فيهم إخلاصهم وتفانيهم فى عملهم ، فهذه المهنة إن لم تحبها بهذه القوة المجنونة . . . لا تستطيع الاستمرار فيها وتتفوق ، ولأنهم مجانين فإنهم يفعلون المستحيل .

وحين بحثت فى هذه المهنة السينمائية محاولاً معرفة بدايتها وجذورها ، وجدت أن المخرج الرائد إبراهيم لاما كان يقوم هو شخصيًا مع أخيه بدر لاما بالحركات الصعبة فى أفلامهما التى كان يغلب عليها جو المغامرات ، وكانت حركات مثل السقوط من على ظهر حصان أو القفز من صخرة إلى الغريم ، أو الصراع بين رجلين أو مجموعة هى غاية المراد فى الأفلام الأولى ، حيث كانت صناعة السينما فى بلادنا وليدة ولم تعرف بعد تخصصات كثيرة ، وفى مرحلة لاحقة استعان السينمائيون برجال السيرك الذين يجيدون الحركات البدنية المرنة والقفز والوثب فى المشاجرات بالأفلام ، فقد قالت لى فنانة السيرك المعروفة ومدربة الأسود محاسن الحلو أثناء قيامى بتصوير فيلم تسجيلى عن حياتها من إخراج الزميلة نادية الأبحر ، إنها رافقت والدها وهى صغيرة وهو صاحب سيرك الحلو فى عمله ببعض الأفلام كمصمم للشجار والحركات الصعبة ومؤدٍّ لها مع مجموعة من

العاملين معه فى السيرك . . بل إنها هى شخصيًا عندما أصبحت شابة وتعمل فى السيرك مع والدها عملت كبديلة لبعض البطلات كنعيمة عاكف وتحية كاريوكا وغيرهن .

كما استعانوا بعد ذلك ببعض الرياضيين ، وبالذات الذين يملكون أجسامًا ضخمة قوية ومهيبة ويصلحون فى أعمال الضرب والمشاجرات ، وأشهرهم الرياضى الأولمبى مختار حسين الذى كانت قوته الجسدية تستغل بجودة ، حيث كان يضرب خمسة رجال معًا ، أو يقذف برجل فى الهواء كالريشة - ظهر فى أفلام كثيرة وخاصة أفلام أنور وجدى ، كما قام ببطولة فيلم « سر الدكتور إبراهيم » عام ١٩٣٧ مع الفنانة عقيلة راتب إخراج ألكسندر أبتكمان .

ولقد أصبح شبه عرف فى السينما أن يستعان من حين إلى آخر ببطل رياضى فى أفلام الحركة بالذات ، كما أوضحت من قبل فى رياضة السلاح - الشيش - أو كما حدث فى القريب من قيام الرياضى الشحات مبروك بطل كمال الأجسام بتمثيل عدد من الأفلام ، أو قيام الرياضى يوسف منصور المتخصص فى رياضة الكونغ فو - وأظن أنها رياضة للدفاع عن النفس - ببطولة عدد آخر من الأفلام وكذلك إخراج بعضها ، ثم دخول الرياضى محمد الكوش فى حركات ضرب الكاراتيه فى عدد من الأفلام ، وغيرهم كثير .

إلا أن المنظور الحقيقى لمهنة البديل - الدوبلير - الفنى فى الأفلام فى بداية العقد الخامس من القرن الماضى ، عندما صاحب الشاب محمد الطوخى توفيق وعمره ستة عشر عامًا أخته الكبرى الممثلة الشابة سميحة توفيق إلى الاستوديو عام ١٩٤٠ لتمثل دورًا صغيرًا فى فيلم « الورشة » من إخراج استيفان روستى ، حيث رشحها له يوسف وهبى كوجه جميل جديد ، وكان الأخ والأخت يعملان فى سيرك الحلو ويجيدان ألعابًا كثيرة ، فقد نشأ أصلاً فى سيرك والدهما التركى الأصل توفيق بن مريم الذى أنشأ أول سيرك أجنبى بمصر ، وبعد وفاته انتقلا إلى سيرك الحلو ، الذى كان مشهورًا وقتها .

وفى الاستوديو عرف المخرج استيفان روستى أن الشاب محمد الطوخى يجيد ألعاب السيرك ، فطلب منه أن ينفذ لقطة صعبة وهى السقوط متدحرجًا من أعلى درج الفيلا فى مقابل إعطائه جنيهًا أجرًا ، فرح الشاب بالمبلغ الذى كان يمثل قيمة كبيرة وقتها ، وقام بالسقوط بإتقان مما جعل الممثلين والعاملين فى البلاتوه يصفقون له إعجابًا ، ومن وقتها دخل الشاب محمد الطوخى توفيق هذه اللعبة الجديدة فى الأفلام وأصبح الطلب عليه متواصلاً ليقوم بالحركات الصعبة فى الشجار والضرب والقفز ، ثم ضم له زميله وصديقه محمد الحلو ، الذى أصبح بعد ذلك مدرب الأسود المشهور ولقى حتفه فى حادث من أحد الأسود الغادرة .



يقف على يسار الممثل أنور وجدى البطل الرياضى مختار حسين ، الذى وظفته السينما فى أفلام الحركة والضرب .

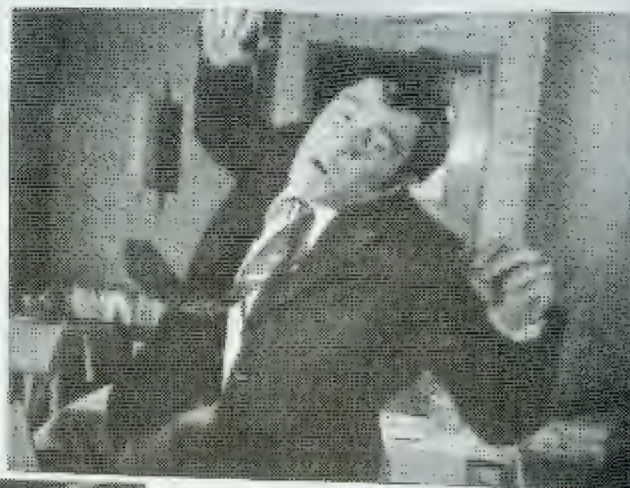


لقطة لمختار حسين يرفع رجلاً ليقذف به فى أحد أفلام الحركة .

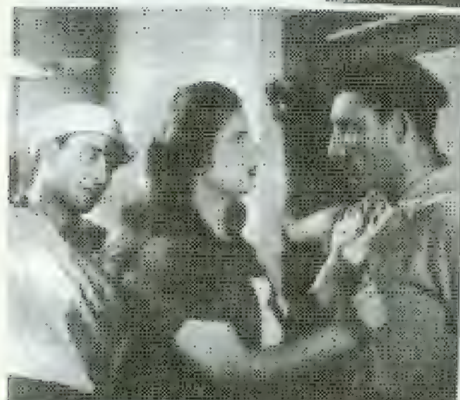
وأصبح محمد الطوخى ومحمد الحلو ، ومعهما مجموعة من سيرك الحلو ، أشهر بدائل الأفلام المصرية فى الحركات الصعبة التى لا يقوم بها الممثلون ، ثم استقل محمد الطوخى وكون فرقة ، وتخصص محمد الحلو فى تدريب الأسود بالسيرك بعد ذلك .

وبدءًا من منتصف العقد السادس ، حدث رواج لأعمال رجال الخطر – الدوبليرات – فى كثير من الأفلام ، فقد دخل إلى الساحة السينمائية مخرج شاب جديد درس فن السينما على نفقته الخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية فى جامعة جنوب كاليفورنيا ، وجاء متشبعًا بأفلام الحركة والمغامرة الأمريكية ، حيث بدأ بفيلم من إنتاجه وإخراجه ١٩٥٦ « كفاية يا عين » لحسام الدين مصطفى والحقيقة التى يجب أن نسجلها أن رجال الخطر كانت أعمالهم بسيطة نسبيًا فى الأفلام ، حيث لم تكن السينما المصرية تنتج أفلام حركة كثيرة ، ومع وجود المخرج حسام الدين مصطفى أصبحت أفلام الحركة (الأكشن) إحدى سمات أفلامه الأولى بالذات ، ولقد حدث انتعاش كبير لفرقة محمد الطوخى توفيق التى تضم خيرة مهنة البدائل ، ولقد ظهرت أفلام الحركة الخفيفة أو الكوميدية مواكبة كذلك فى هذه الفترة ، وامتلأت عناوين الأفلام بمحور الثلاثة ، « الشجعان الثلاثة » ، « المشاغبين الثلاثة » ، « الأبطال الثلاثة » ، « المساجين الثلاثة » ، « المغامرون الثلاثة » ، « الأشقياء الثلاثة » ثم لينتقل هذا المخور إلى محور آخر فى أفلام الحركة إلى الشيطان ، وإن كان بدأ بـ « الشياطين الثلاثة » ، ثم محو ثالث للأشرار ، وهكذا أصبحت نوعية هذه الأفلام ذات المغامرات والضرب أهم أعمال رجال الخطر فى موجة قلدها العديد من السينمائيين . وفى حديث للمخرج حسام الدين مصطفى مع الصحفى الناقد مجدى الطيب بمجلة « فن » بتاريخ ٤ مارس ١٩٩١ ، يصرح المخرج برأيه فى ذلك ويدلى « أنا معروف بأنى ملك الأكشن ، والبرهان على ذلك نجاحى فى السيطرة على هذا اللون وإبداعى فيه على الرغم من صعوبته ، وأستطيع أن أقول إنه حتى اليوم لم يظهر فى السينما من هو أبرع منى فى هذا اللون . . وحين أشاهد أفلام الأكشن للمخرجين الآخرين ألحظ الخلل ، ويبدو واضحًا أن الحرفة والحساسية غائبان عنهم ، أو ليست مكتملة » .

ولكن فات المخرج حسام الدين مصطفى أن من كان قبله أمثال المخرج نيازى مصطفى اهتم كذلك بأفلام الحركة ، وقبلهما كان إبراهيم لاما والرجلان أعطيا الكثير من التوجيهات إلى رجال الخطر المشاركين معهم ، حتى إن مخرجًا مثل صلاح أبو سيف قد شارك بجهد فى مواضيع أفلام اجتماعية وبها جانب بوليسى تكون عناصر الحركة فيه متفوقة مثل فيلم « ريا وسكينة » (١٩٥٣) الذى شارك فيه البديل محمد الطوخى توفيق



محمد الطوخى توفيق فى فيلم « الأشقياء الثلاثة » مرتديا باروكة ليتشبه ببطل الفيلم .



صباح بين محمد الطوخى توفيق يسار الصورة ومحمد الحلو فى فيلم « هذا جناه أبى » .



فريد شوقى يكيل اللكمات إلى أحد دوبليرات فرقة الطوخى .

وضرب بدلاً من أنور وجدى ، أو فى فيلم « الوحش » (١٩٥٤) الذى لعب فيه نفس البديل هروب محمود المليجى من المستشفى وكسرت ساقه فى هذا المشهد ، وأفلام أخرى كثيرة لمخرجين عديدين ، أذكر منهم على سبيل المثال : نادر جلال وسمير سيف ، وغيرهم .

ومع الرواج الذى حدث مع أفلام الحركة الكوميدية ، والزيادة فى إنتاج هذه النوعية ، ظهر من تحت عباءة فرقة محمد الطوخى عدة فرق أخرى مشابهة ، مثل فرقة جمهورية ، وفرقة عبد الرازق ، وفرقة مصطفى المعاون ، وغيرهم بعض الأفراد ، وكانت هذه الفرق تضم خيرة الرياضيين ولاعبى السيرك ومحبى هذه المخاطر فى العمل السينمائى .

وبوفاة محمد الطوخى توفيق عام ١٩٨٤ ، كون نجله الأكبر مصطفى فرقة جديدة تضم أخويه إبراهيم وجمال ، حيث كان مصطفى الساعد الأساسى فى حياة والده فى الحركات الصعبة بالذات ، حيث عمل معى أنا شخصيًا فى العديد من أفلام الحركة التى صورتها وكان رجل مخاطر حقيقيًا .

وفرقة مصطفى الطوخى تضم حاليًا حوالى أربعين بديلا ومنهم عشرة نساء . ولقد كان من الضرورى لهذه الفرقة أن تطور الأدوات التى تعمل بها ، بهدف الارتقاء بالجودة والمحافظة على سلامة أفرادها ، لذلك صنعت الكثير من الإكسسوارات المهمة للحركات الخطرة ، وأصبح مصطفى الطوخى مثل والده أحد منفذى الحركة فى المشهد ، بل والتخطيط لها وفى أحيان كثيرة يقوم بالعمل بنفسه ، ولقد زودنى مصطفى الطوخى بأن والده وأبناء أخواله من عائلة الحلو قد قاموا فى الماضى بعمل البدائل لأغلب ممثلى السينما وذكرهم لى وأحب أن أسجل أسماءهم للتاريخ .

فقد عمل **محمد الطوخى** بديلاً لعماد حمدى ، شكرى سرحان ، أنور وجدى ، ومحمود المليجى .

وعمل **محمد الحلو** بديلاً لفريد شوقى ورشدى أباظة ، ومحمود المليجى .

وقام **حسن الحلو** بديلاً لأحمد رمزى ، وحسن يوسف .

أما **فاروق الحلو** ، فكان بديلاً للمعلم محمد رضا لضخامه جسمه .

وقام **مصطفى الطوخى** تحت رئاسة والده كبديل لكل من : نور الشريف ، حسن يوسف ، سمير غانم ، محمود ياسين ، وحسين فهمى .

ويضيف مصطفى الطوخى عن اختياره لأعضاء فرقته الآن ، بأنه ينتقيهم من لاعبى السيرك الرياضيين والهواة المحبين للفن ، وأن يكون أهم ما يميزهم الجرأة والذكاء والمرونة الرياضية فى الحركة ، وأن يحب ويهوى العمل كبديل . ويقوم مع إخوته بعمل



مؤلف الكتاب مع الكاميرا وأعلى الصورة فى المنتصف محمد الطوخى توفيق ويمينه المخرج محمد خان ويساره مساعد التصوير جميل إسحاق وفى أقصى يمين الصورة مصطفى الطوخى .



مصطفى الطوخى يسقط من على الموتوسيكل بدلاً من الممثل نور الشريف فى فيلم « ضربة شمس »

الاختبارات اللازمة للجدد منهم ، ومن أهم هذه الاختبارات التحمل والمثابرة فى حركات الضرب ، لأن عمل البديل قد يعاد فى اللقطة الصعبة الواحدة عدة مرات .

وأهم الحركات والمواقف الصعبة التى يقوم بها رجال الخطر فى أفلامنا هى :

١ – معارك ومشاجرات أيد وتلاحم الأشخاص وتلقى الضربات وتكسير قطع من الاكسسوارات على الجسد والرأس .

٢ – التدحرج والسقوط من على الدرج وما يشبه .

٣ – التصادم واختراق ألواح الزجاج ، وتلقى ضربات الأدوات الزجاجية .

٤ – السقوط من المركبات أو الصعود عليها وهى سائرة .

٥ – السقوط من فوق الخيول والتدحرج على الرمال وتلقى طعنات الأسلحة البيضاء .

٦ – السقوط من الارتفاعات أو القفز بين سطحين مرتفعين .

٧ – تخصص سقوط من مكان مرتفع إلى الماء ، مثل السقوط من الكبارى والسفن وخلافه .

٨ – تلقى الطلقات النارية فى اللقطات الخطرة على الممثلين .

٩ – تخصص البدائل المشتعلين بالنار والمتطايرين من شدة الانفجارات واختراق الحريق .

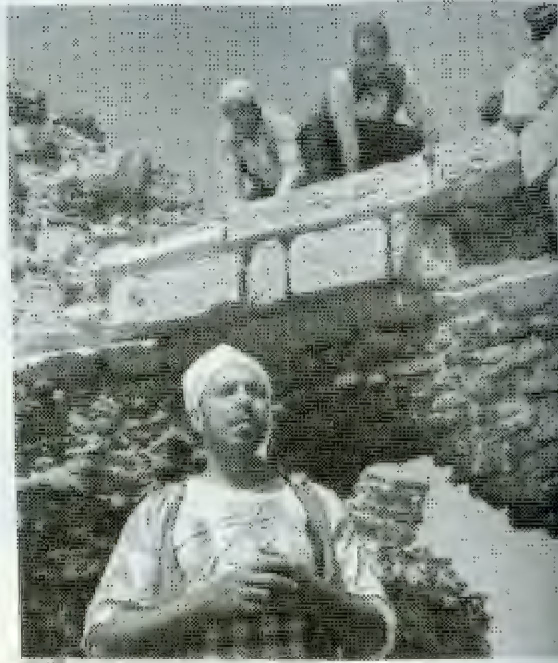
١٠ – متخصصون فى الجرى بالمركبات بسرعة كبيرة والتصادم بعوائق مصنعة .

١١ – متخصصون فى قلب المركبات .

١٢ – قدرات خاصة ، مثل أكل الزجاج أو غرز الإبر فى اليد أو الخد وخلافه .

١٣ – قدرات خاصة فى التعامل مع بعض الحيوانات غير الأليفة .

ويغضب من يعملون فى هذه المهنة تصريحات وأقوال الممثلين فى الصحف والمجلات وأجهزة البث التليفزيونية ، بأنهم يقومون بالحركات الخطرة بأنفسهم ولا يستعينون بأى بديل . والحقيقة ، أن ذلك مخالف تمامًا كما ستلاحظ الآن حين أشرت إلى بدائل الممثلين فى أفلامنا ، ولكنى أحب أن أضيف أن الفنانة سماح أنور قد عملت معى فى عدد من الأفلام ، ومن ضمنها فيلم « خالة تلبس » (١٩٨٨) إخراج هنرى بركات ، وأنها فى كل الحركات الصعبة فى الفيلم لم تستعن بأى بديل ، بل قامت بها سواء بالقتال بالأيدى أو المطاردة بالموتوسيكل أو اقتحام الزجاج – السينمائى – مرتين أو القفز من الدور الثانى على حمام السباحة أو الغوص تحت الماء فى مشاجرتها مع لوسى .



لقطة من فيلم (أبو حديد) بطل الفيلم فريد شوقى وأعلاه أفراد من العصابة



من زاوية أخرى بعيدة.وبدلاً من فريد شوقى بديل (دوبلير) يقفز عليه فرد من العصابة .



صراع قوى بين الشرير محمود المليجى وبطل الفيلم فريد شوقى فى فيلم « أبو حديد » .



بدلا من فريد شوقى يتلقى البديل الضربة يظهره من محمود المليجى .

والبديل يجب أن يكون شبيهًا للممثل من ناحية الشكل الخارجى للجسم ولا يهم ملامح الوجه أو الشعر فالشعر تقوم الباروكات بوظيفته ، أما الوجه فإن من أهم حرفيات عمل البديل ألا يظهر وجهه للكاميرا وبالتالى على الشاشة ، وإلا ستنكشف الخدعة ، هذا بخلاف أن يرتدى البديل نفس الملابس بالتمام .

ويقوم البديل **إبراهيم الحلو** بأعمال الضرب والمشاجرات والقفز من المرتفعات والدخول فى الزجاج واختراق الحرائق ، وإنى أذكر شخصيًا أنه فى فيلم « الطريق إلى إيلات » قد أصيب وكسرت يده ووضعت بالجبس لمدة تزيد على الشهر فى إحدى القفزات الخطرة من انفجار السفينة « بيت يم » .

أما البديل **جمال الطوخى** فيقوم بأعمال الضرب والقتال والتدحرج من الدرج والمرتفعات الجبلية وهو البديل لمصطفى متولى ، وعلاء ولى الدين بعد ارتداء ملابس خاصة تزيد من حجمه .

والبديل **علاء إسماعيل** كسائق سيارات محترف فى الحوادث والحركات الصعبة فى القيادة وانقلابها ، ويرتدى الباروكة والفستان عند قيامه بدور يسرا مثلاً فى فيلم « الوردة الحمراء » عام ٢٠٠٠ ، من إخراج إيناس الدغيدى .

والبديل **عادل سليم** فى كل وأغلب حركات الضرب الصعب وتكسير الأثاث على جسده - بالطبع أثاث سينمائى ستعرف تفاصيله بعد ذلك - وهو بديل لسمير غانم ومصطفى متولى وجورج سيدهم وسعيد صالح .

أما البديل **سيد عوض** ، فجسمه شبيه بجسم ولون أحمد زكى ؛ وبالتالى يعمل فى أغلب أفلامه بديلاً له ، وهو متخصص فى القفز من المرتفعات والضرب وتسلق المواسير وخلافه .

أما المتخصصون فى القفز فى الماء من أعلى الجسور والسفن ، وكذلك يقومون بأدوار الأشخاص المشتعلين وقد عملوا معى فى « الطريق إلى إيلات » ، فهم : **محمود الحلو ومحمد رمضى وسكر** .

أما أهم السيدات اللاتى قمن بهذه المهنة الخطرة ، فهن : صفاء الحمامصى التى تخصصت فى السقوط من الارتفاعات ، وقد أدت دور الفتاة المنتحرة من الشرفة عندما علمت بوفاة المطرب عبد الحليم حافظ فى فيلم « زوجة رجل مهم » (١٩٨٨) لمحمد خان .

كما تقوم البديلة زينب راشد بالمواقف الصعبة بدلاً من نادية الجندى فى أفلامها ، مثل فيلم « المدبح » (١٩٨٥) ، إخراج حسام الدين مصطفى ، أو فيلم « اغتيال » (١٩٩٦) لنادر جلال ، وهى أصلاً لاعبة على العقلة (الترابيز) فى السيرك القومى .

أما **هناء الحلو** فقد كانت بديلة لأكثر من فنانة ومنهم مثلاً مديحة كامل .

والبديلة **حنان الحلو** كانت متخصصة فى كل الحركات الصعبة وبديلة لآثار الحكيم .

أما **أوسة التميمى** ، فهى متخصصة فى الضرب والمشاجرات بالأيدى لبنيان جسمها القوى .

وفى أحيان كثيرة يقوم البدلاء الرجال بارتداء ملابس النساء وباروكات الشعر وعمل المكياج للقيام بالحركات الخطرة ، كما حدث معى فى فيلم « ضربة شمس » فى تصادم سيارة تقودها ليلى فوزى بكشك الخردوات .

كما يقوم بعض خبراء الخدع والمؤثرات ببعض الأعمال الخطرة بأنفسهم ، فأنا أعلم أن فريد عبد الحى يقوم بنفسه بقيادة السيارات فى المواقف الحرجة وقلبها ، كما تخصص نجله هانى كذلك فى هذه الخدعة بجانب المؤثرات الخاصة .

وفى مهنة رجال المخاطر . . يكون فعلاً الخطر ملازمًا وملاصقًا للأفراد ، ولكن يوجد فى هذه المهنة فرع بسيط فى أعمال البديل تكون وظيفته الجلوس بظهره أو الحركة بظهره فى بعض المشاهد بدلاً من الممثل الأصلى ، وأنا أعلم مثلاً أن الكهربائى فى استوديو مصر فتحى برقوقة كان بديلاً بالظهر للفنان محمود المليجى فى أغلب مشاهده فى فيلم « الأرض » وغيرها من الأفلام ، كما أن تاريخ السينما فى مصر يشهد للمخرج نيازى مصطفى أنه أخرج فيلمًا كاملاً وفيه البطل لم يصور إلا ثلاثة أيام وهو فريد شوقى ، حيث قام البديل بتكملة باقى الفيلم بالأقصر ، وبالطبع هذه مقدرة حرفية كبيرة ، وإن كانت على حساب أشياء أخرى بالطبع . والفيلم هو « دماء على النيل » (١٩٦١) .

ويضيف لى مصطفى الطوخى أنه يتكفل بعلاج المصابين من فرقته على حسابه الشخصى بالكامل ، وأن أعضاء الفرقة يثقون به بشكل مطلق ولهذا فهم ينفذون أوامره بدقة ، ويتزود مصطفى بالحركات الجديدة والمبتكرة من مشاهدته لكافة الأفلام والأكشن منها بالذات ؛ لأنه يحب أن تكون حركته جديدة ومبتكرة دائمًا فى الأفلام .

وأحب أن أضيف أخيرًا أنه قد حان الوقت لرعاية مهنة رجال المخاطر فى صناعة السينما عندنا ، فأى نجاح مبهر للنجوم وراءه هؤلاء الرجال والنساء ، لذا يجب أن ينضم هؤلاء الأبطال - فدائيو الأفلام - إلى شعبة خاصة فى نقابة المهن التمثيلية ، أو فرع فى نقابة المهن السينمائية يُنشأ لهم ، فمما لا شك فيه أن هذا سيرعاهم مهنيًا واجتماعيًا وأدبيًا وفنيًا وحتى لا تندثر المهنة بفتور حماس أبطالها .



قلب سيارة قام بها فريد عبد الحى - السيارة تتقدم فوق المدرج المائل وهو غير ظاهر .



السيارة تميل أكثر من المدرج .



السيارة تنقلب فى الهواء على جانبها .



الموتوسيكل براكبيه يسقط فى النيل فى فيلم « سلام يا صاحبى » .



إبراهيم الطوخى يقفز من مكان مرتفع فى فيلم « السيد كاف » .

• حشد المجاميع :

فى عام ١٩٠٦ ، حضر إلى مصر المصور الفرنسى فيلكس ميسجيش من شركة الإخوة لوميير لتصوير مصر ومعالمها لثانى مرة سينمائيًا ، حيث تم تصويرها من قبل فى عام ١٨٩٧ ، أى فى آخر القرن التاسع عشر ، وفى كتاب الناقد والمؤرخ السينمائى أحمد الحضرى « تاريخ السينما فى مصر » المنشور فى عام ١٩٨٩ ، ، نعلم منه أنه فى هذا الوقت المبكر فى التصوير السينمائى الأجنبى فى مصر استعان المصور الفرنسى بالمجاميع فى تصويره لأهرامات الجيزة ومعابد الأقصر والكرنك ، لإضفاء لمسة حياة طبيعية على الصور السينمائية ، وإبراز ضخامة الأبنية الفرعونية بالنسبة لحجم الإنسان ، وفى نص الكتاب الذى ألفه المصور باسم « دورات للمنافيلة » ونشره عام ١٩٣٣ نقل الآتى « ويتجه ميسجيش فى صباح اليوم التالى إلى الجيزة بصحبة جرسه ومن سيقومون بأدوار المجاميع » ، وفى موقع آخر من الكتاب يقول : « ويستيقظ ميسجيش مبكرًا ليجد نفسه فى الأقصر ، وتبدو أمامه مئذنة بيضاء والمعبد العظيم وهو يتلقى أشعة الشمس ، ويعبر الطريق المقدس الذى يؤدى إلى معبد الكرنك والذى يصطف على جانبيه تماثيل أبى الهول ولكن لها رءوس كباش ، حيث قام بتوزيع بعض ممثلى أدوار المجاميع مرتدين الزى البسيط الأبيض لأهل المنطقة .

« أما فى القاعة الكبرى للمعبد ، فقد وزع ميسجيش عددًا من هؤلاء ليتحركوا فى الاتجاهين بين غابة الأعمدة الضخمة ، وكان يهدف إلى توضيح حقيقة حجم وارتفاع هذه الأعمدة » .

إذن ، منذ هذا الوقت استعانت صناعة الصور المتحركة أى السينما بالمجاميع . وتحمل لنا الأخبار الأولى للإنتاج السينمائى المحلى أن المجاميع استعملت فى أفلام الأخوين لاما ، وبالذات فى كتابات السيد جمعة وفى أثناء تصوير فيلم « قبلة فى الصحراء » (١٩٢٨) ، حيث قام بعض الخواجات المقيمين بالإسكندرية بأدوار هذه المجاميع ، ثم بدأ بعضهم فى فتح مكاتب لتوريد وتشغيل هذه المجاميع بأخذ نسبة من أجورهم ، ثم انتقلت هذه المهنة إلى المصريين وانتقلت بدورها إلى القاهرة بعدما أصبح إنتاج الأفلام بها أهم . وتقوم مهنة الريجسير ، وهى كلمة فرنسية ، على العمل على توريد مجاميع مناسبة للأفلام ، لأن تنوع الأفلام من معاصرة حديثة إلى تاريخية إلى التى تجرى فى بيئة صحراوية أو بيئة ريفية ، يجعل انتقاء المجاميع مهمًا للغاية ، حيث إن أهم العناصر التى يجب توافرها فى المجاميع أربعة ، هى : أن تكون ملامحها وملابسها ملائمة للحدث فى الفيلم ، أن يكون مكياجها مناسبًا للفترة الزمنية ، وكذلك قصات وتصفيف



تنفيذ لقطة صعبة فى فيلم « سلام يا صاحبى » .



تنفيذ لقطة لبديل فى فيلم « فخ الجواسيس » .

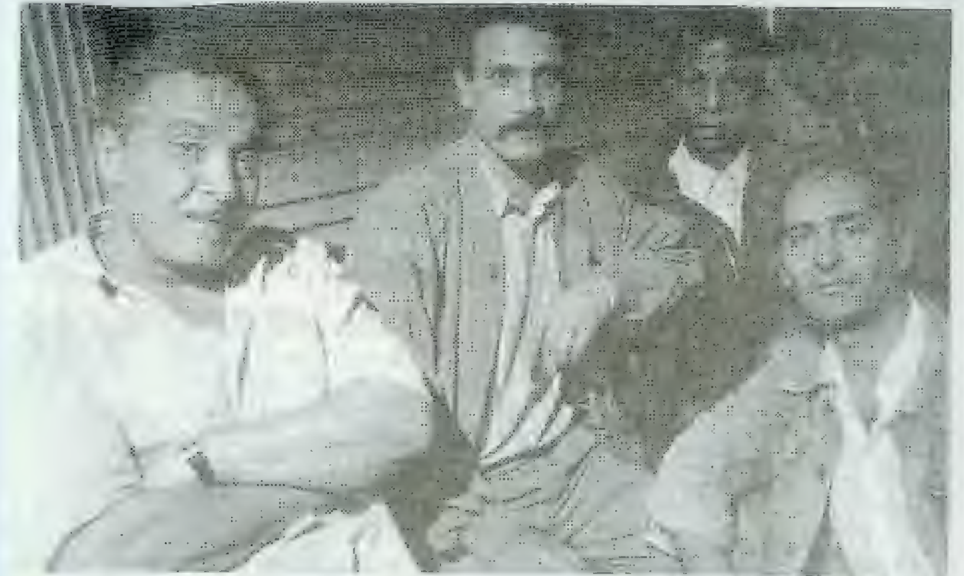
الشعر ، وأخيرًا أن تجيد ملء الحركة فى الصورة السينمائية على حسب أوامر المخرج والمساعدين . وكثيرًا ما نجد أن هذه العناصر الأربعة المهمة بها بعض الأخطاء التى تجعل من المجاميع فى بعض الأفلام أضحوكة ، كما حدث فى العقد الثالث من القرن العشرين حين كثرت مجاميع الأجانب المقيمين بمصر خاصة بين الجاليات الإيطالية واليونانية والفرنسية ، حيث نلاحظ مثلاً فى أغلب أفلام المخرج محمد كريم والمطرب محمد عبد الوهاب أن المجاميع نساء ورجالاً من الخواجات ، ومن المضحك والغريب أن فى أواخر القرن السابق ومع انتشار تصوير الأغانى بالفيديو كليب أصبحنا نستورد مجاميع شابة أو نبحث عنها فى خارج مصر ، وإن كانت لبنان من أهم البلدان التى تمدنا بالشابات المتقصعات بقوة فى الأغانى .

ومن أفلام المجاميع الأولى المهمة فى تاريخ السينما بمصر نجد فيلم « شجرة الدر » (١٩٣٥) لأحمد جلال (انظر الصورة) الذى استعان بمجاميع كثيرة كما قالت لى السيدة مارى كوينى ، وكان فى وقتها حدثًا فى الإنتاج السينمائى . كما تم تصوير قصر شجرة الدر فى مبنى فندق هليوبوليس ذى الطراز العربى بمصر الجديدة ، وهو مقر رئيس الجمهورية حاليًا .

ونجد كذلك أعمال المجاميع بجودة فى أفلام الثلاثية للكاتب نجيب محفوظ وبالذات فى ثورة ١٩١٩ ، وفى فيلم « شىء من الخوف » (١٩٦٩) لحسين كمال ، و« ليل وقضبان » (١٩٧٣) لأشرف فهمى وغيرها من الأفلام .

وربما تجدر الإشارة هنا لبعض الأفلام الأجنبية التى تصور فى مصر وتستعين بمجاميع كثيرة فى أعمالها ، وبالذات إذا كانت الأحداث تاريخية ، ولقد حكى لى المخرج شريف حمودة أنه كان يعمل مساعد مخرج فى الفيلم الأمريكى « الوصايا العشر » الذى صورت أجزاء منه بمصر عام ١٩٥٥ وعرض عالميًا عام ١٩٥٦ ، ويحكى خروج اليهود مطرودين من مصر ، حيث كان مسئولاً عن تحريك حوالى ٥٠٠ من المجاميع مدربين جيدًا أمام الكاميرا من ضمن عدد ٨٠٠٠ رجل وامرأة يتحركون خارجين من بوابة فرعون بملابسهم التاريخية وأمتعتهم ، ولقد كان هناك بجانب ذلك عربات ومركبات على عجل فى حدود ٥٠٠ قطعة ، هذا بخلاف ١٠٠٠ حيوان بين أبقار ودواب وجمال وحوالى ٣٠٠٠ من الطيور فى أقفاصها . ولقد كان هذا الفيلم كما يقول المخرج شريف حمودة أكبر فيلم تم تصويره فى مصر وبه هذا الكم من المجاميع ، ويفيدنى بأن أفرادًا كثيرين من القوات المسلحة شاركوا فى جموع هذه المجاميع .

ويشارك فى أحيان كثيرة أفراد من القوات المسلحة فى الأفلام الحربية بالذات سواء



مصطفى المعاون مع أفراد من فرقته فى الضرب والحركات الصعبة .



مؤلف الكتاب فى منتصف الصورة وعلى يساره إبراهيم الطوخى وزملائه من رجال الخطر .

تاريخية أو معاصرة ، فمثلاً أفلام مثل « الناصر صلاح الدين » و« وا إسلاماه » كان لأفراد القوات المسلحة الغلبة فى المجاميع وبالذات من سلاح الفرسان والخيالة ، كما نجد مجاميع حقيقية شاركت فى أفلام حرب أكتوبر الستة كما أوضحت من قبل .

وحلم المجاميع الدائم سواء من الرجال أو النساء أن يصبحوا يوما نجومًا مشهورين ينعمون بالحياة الرغدة ومباهج السينما ، وهذا الحلم تحقق للكثيرين من نجومنا الذين خطوا أول خطواتهم فى السينما كأفراد من المجاميع ثم اهتم بجمالهم أو موهبتهم أحد المخرجين أو المنتجين ، وهذا يحدث فى كافة بقاع العالم فى اكتشاف المواهب ، وبالطبع الوسط السينمائى يعلم تاريخ الكل ولكنى هنا فى حل عن كشف أسماء من بدأ مع المجاميع ثم أصبح فى شهرة ونجومية كبيرة . ولكنى سأعطى مثالاً ربما غير معروف للكثيرين ، إذ أن الفتاة المصرية من أصل إيطالى يولندا جوليونى التى كانت تعيش مع أسرتها فى حى شبرا اشتركت فى مجاميع فيلم « الوصايا العشر » عام ١٩٥٥ ، ولقد أشاد بها الممثل يول براينر وقتها ، وتعرف عليها مساعد المخرج شريف حمودة ، ورشحها بعد ذلك إلى المخرج نيازى مصطفى لتمثل دورًا صغيرًا فى فيلم « سيجارة وكأس » أمام كوكا وسامية جمال ، ثم بعد ذلك سافرت من مصر وانطلقت فى فرنسا فى الغناء والتمثيل وهى المشهورة داليدا بعد ذلك .



لقطة من الفيلم الأمريكي « الوصايا العشر » وبه حشد ٨٠٠٠ من المجاميع يخرجون خلف الممثل شارلتون هستون .



لقطة للمجاميع تحتشد أمام قصر شجرة الدر من فيلم آسيا « شجرة الدر » عام ١٩٣٥ وهو من الأفلام الأولى الضخمة للمناظر والديكورات والملابس واستعمال المجاميع ومن إخراج أحمد جلال .



مجاميع فى ثورة ١٩١٩ فى أحد الأفلام .



فريد شوقى ومجاميع من فيلم « رابعة العدوية » .



تشكيل رائع للسيادة من فيلم « ليل وقضبان » لأشرف فهمى وتصوير مصطفى إمام وتظهر هنا المجاميع وهى نقاط مطحونة تملأ الصورة والفنان محمود مرسى قائد السجن فى أعلى ينظر إليهم .



مجاميع مصرية تعمل فى الفيلم الأمريكى « أرض الفراعنة » (١٩٥٥) .



مساعد المخرج شريف حمودة أثناء العمل فى الفيلم الأمريكى « الوصايا العشر » كمحرك للمجاميع ولذلك يرتدى العباءة فوق ملابسه حيث يكون معهم وموجها لهم .



داليدا بدأت حياتها مع المجاميع ثم أسند لها دور صغير فى فيلم « سيجارة وكأس » وانطلقت للعالمية بعد ذلك فى فرنسا .

٦ - سكر ... سكر ... سكر!!

خدع ومؤثرات التحطيم والزمن العتيق .. وخلافه

بادئ ذي بدء ، أحب أن أذكر القارئ أني أتكلم عن الخدع والمؤثرات الخاصة التي استعملت في الأفلام المصرية طوال الثمانين عامًا من القرن العشرين ، وعامي ٢٠٠١ و٢٠٠٢ من القرن الواحد والعشرين ومما لا شك فيه أن هناك خدعًا ومؤثرات لم تقترب منها السينما المصرية لنقص تقنيتها الصناعية في بلادنا ، وذلك لأسباب عديدة أجد أهمها قلة العائد المادي لمردود صناعة السينما ، والمستمر حتى نهاية القرن الماضي ، وكذلك استسهال المنتجين في اعتمادهم الأوحد على النجم في عائد الربح الذي يمكن أن يحققه ، مما جعل عناصر أخرى كثيرة ومهمة في الصناعة تتراجع وتتقهقر إلى الوراء بشكل مخجل حقيقي ، ومن ضمن ما تراجع التطور المفترض للحيل والخدع السينمائية في بلادنا والسينمائيون المحبون لعملهم وفنهم ، رغم ذلك ، يصنعون المستحيل في تجويد وإبراز ما يحبون من خدع وحيل بأبسط الإمكانيات ، فهم يفكرون ويعملون من أجل إبهار وإسعاد جماهيرهم .

وهناك خدع وحيل كثيرة تعتمد في مجملها على التنفيذ الجيد للأدوات التي في متناول اليد ولا تحتاج إلى تكاليف مادية باهظة ، ويشترك في صنع هذا خبراء الخدع والحيل ومهندسو المناظر (الديكور) ومنفذو الاكسسوارات ، فكما أوضحت من قبل ودائمًا في أغلب مؤلفاتي السينمائية ، أن العمل في الفيلم هو جهد وإبداع الجماعة بقيادة المخرج ، ولهذا ينجح الفيلم ، ولكن إذا غاب هذا الجهد والإبداع الجماعي فأعتقد أنه غالبًا ما يصاب الفيلم بالفشل .

وإذا ما نظرنا إلى الخدع والحيل العديدة التي سنعرضها في هذا الفصل ، نجد أنها حيل قد لا يخلو منها فيلم ، ليس كلها ولكن بعضها ، ولكن هي دقيقة ومهمة مع التركيبات الفيلمية وخاصة في تراث السينما المصرية على مر السنين ، فمؤثرات تحطيم الكراسي والأثاث في المشاجرات في المقاهي وصالات الملاهي والأماكن المختلفة ، أو خدع الضرب بالهراوات والشوم وقضبان الحديد ، أو حيل اختراق الزجاج وتحطيمه ، أو سقوط الأحجار الضخمة على الممثلين ، أو ذلك الشكل الموحش في الأماكن المرعبة والمهجورة من زمن ، أو تلك الأبواب السحرية ، أو حيل الموت في الرمال المتحركة في الصحاري أو الطين في المستنقعات ، أو ينابيع الصحراء ، وتلك الزهور التي تذبل فجأة



الفنان نور الشريف في معركة بالحارة بالتبابيت من الخشب البلص .



معركة على سطح الماء بين الصيادين بها مجاميع ورجال خطر وتبابيت غير حقيقية من فيلم « أبو حديد » لنيازي مصطفى .

أو تحيا فجأة ، أو ذلك العالِم المختل فى معمله العجيب مع أدواته ذات الأبخرة والسوائل الملونة ، أو كيف نصنع الأوراق القديمة والكتب الأثرية ، أو كيف يشوه « ماء النار » يد الحسناء الجميلة ، كل هذه الخدع أبدع فيها سينمائيون أحبوا هذه المهنة .

وإذا استعرضنا خدعة تحطيم الأثاث الموجود فى المنظر السينمائى إثر مشاجرة فى مقهى بلدى أو أية صالة فى ملهى ، ومتطلبات هذا التحطيم من أثاث ورجال الخطر ، فإن ما سيتحطم فى المكان الكراسى والمناضد ورفوف زجاجات الشراب أو سور الدرج ، وكل هذا يكون مصنوعًا من خشب خاص خفيف الكثافة والتماسك بين جزئياته ، ويسمى خشب البلص وهذه الخاصية تجعله يتحطم بسهولة عند أول ارتطام قوى فوق رأس الضحية ، أو سقوط كتلة جسم شخص على المنضدة ، أو عندما يطير الكرسى فى الهواء ليستقر فى وجه الهارب ، ولزيادة إضعاف الخشب يقوم خبير الخدع بعمل شروخ خفيفة غير مرئية بالمنشار فى قطاعات مؤثرة من قطع غير مرئية بالمنشار فى قطاعات مؤثرة من قطع أثاث المشاجرة أو المعركة التى ستحدث ، ويسمى هذا الأثاث سينمائيًا – بالأثاث الشغال – أى الذى سيكون له دور فى أحداث المعركة بالمكان ، وبالطبع أفلامنا مليئة بهذه المعارك السينمائية .

ويستعمل نفس نوع هذا الخشب البلص فى صناعة الهراوات والعصى بأشكال مختلفة فى أفلام صراع الفتوات فى الأحياء الشعبية ، بغرض أن تكون ذات تأثير غير مؤذ وفى الوقت نفسه تعطى مصداقية كبيرة فى الضرب ، وتوجد أنواع أخرى من الهراوات تكون من الكرتون المقوى توزع على المجاميع فى خلفية المنظر ، حتى لا ينكشف شكلها المستقلم أمام الكاميرا ، وتدهن هذه الهراوات الكرتونية بلون الخشب ، ومع الحركة وتقطيعات المونتاج وحجم اللقطات وسرعتها – أى زمن بقائها على الشاشة – لا يمكن أن يلاحظ المشاهدون الفرق بين الخشب والكرتون . وتستعمل كذلك بعض المواسير البلاستيكية ، ولكن يجب الاحتراس فى استعمالها لأنها صلبة وغير آمنة .

كما يمكن استعمال بعض قطع الحديد مثل رافع السيارة – الكريك – أو مفتاح العَجَل أو أية عدة حديدية ، ولكن عند استعمالها فى الضرب والمشاجرة تُستبدل بها قطعة من الكاوتشوك المقوى بحيث تأخذ شكل وحجم ولون القطعة الحديدية ، ولكنها تكون رحيمة فى المشاجرة وغير مؤثرة وآمنة .

أما تحطيم الزجاج فهذا له وضع خاص وصنعة مختلفة ، ففى الماضى القريب كان يستعان بصانع الحلوى البلدية ليصنع ألواحًا من السكر على هيئة مسطحة مثل الزجاج

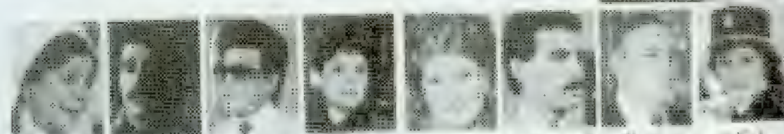
قوالب صب زجاجات السكر المستعملة فى المشاجرات السينمائية .

مشاجرة كلاسيكية فى بار شعبى لاحظ قطع الأثاث من كراسى ومناضد ، ورف الزجاجات المصنعة بالكامل من السكر .

بمقاسات متوسطة وفى مكان التصوير حتى لا يتحطم هذا الزجاج السكرى فى أثناء نقله لأنه يكون سريع التهشم ، ويوضع الزجاج بحرص فى التجهيزة الخشبية للنافذة أو الباب أو أى شىء نريد من البديل أن يحطمه بجسمه ، ويستبعد أى زجاج حقيقى من الشبابيك والأبواب ، وبمجرد اقتحام الشخص مثلاً فى المشاجرة لباب الزجاج يتحطم إلى قطع صغيرة وهو غير خطر تماماً وآمن . ولكن مع ندرة صناع الحلوى البلدية ، أصبح خبراء الخدع يستعملون الزجاج الحقيقى بسمك ٢ ملليمتر ويتم إضعافه بتشريخه فى مركز اقتحام البديل ، ولا شك أن فى ذلك خطورة شديدة ، ولذا يرتدى البديل بدلة تحت ملابسه مبطنة بالقطن ، وبالذات حول الصدر والرقبة والأيدى والأرجل لتقلل من الإصابة وقوتها إذا حدثت ، وخاصة أن الزجاج المتطاير من الارتطام سيكون له سن حادة . وفى كثير من لقطات الزجاج هذا نقلنا بديل البطل من مكان التصوير إلى المستشفى ، وفى أفلام كثيرة استعملنا الزجاج الحقيقى أذكر منها معى فقط فيلم « سلام يا صاحبى » لنادر جلال (١٩٨٦) وفيلم « زكية زكريا فى البرلمان » عام ٢٠٠١ إخراج رائد لبيب واستعملت الفنانة سماح أنور الزجاج السكرى فى فيلم « حالة تلبس » (١٩٨٨) لهنرى بركات .

كما تصنع كذلك الزجاجات المستعملة فى المشاجرات من السكر الزجاجى بعد صبها فى قالب خاص لتصبح زجاجة مفرغة من السكر ، يتم بعد ذلك تجهيزها مثل الزجاجات الحقيقية بالملصقات التى عليها ولونها الطبيعى . وبالطبع يمكن أن تصنع هذه الزجاجات السكرية بألوان مختلفة مثل الزجاجات الحقيقية بإضافة الصبغات إلى عجينة السكر ، وهذه الزجاجات هى التى تشاهدها وهى تتحطم على رأس المتعارك ، ولزيادة الاحتياط يوضع تحت غطاء الرأس - العمامة مثلاً - قطعة صلبة من الخشب لترتطم بها الزجاجة وتنكسر .

أما فى أفلام انهيارات المبانى والكهوف والمغارات وما إلى ذلك ، فهذا يتطلب الاستعانة بنوع معين من الفوم الصناعى أو الفلين الصناعى وينحت على هيئة وشكل الحجارة غير المنتظمة المتساقطة ، ويتخذ نفس لون الحجارة المناسبة للمكان ، كما يجهز المكان ليستقبل كمية مناسبة من الرمال والأتربة المساعدة فى الإيحاء بالانهيارات ، وبالطبع يكون كل ذلك من أعلى إطار الصورة - الكادر - لأن فى اللحظة المطلوبة ينهار كل ذلك بحرفة منضبطة مقنعة تتناسب مع حجم وطبيعة الانهيار والمكان . وفى أفلام مثل « الناس اللى جوه » عام (١٩٦٩) إخراج جلال الشرقاوى و « الليلة الأخيرة » (١٩٦٣) إخراج كمال الشيخ ، و « الجبل » (١٩٦٥) لخليل شوقى و « جزيرة الشيطان »



الفنانة سماح أنور تقفز محطمة الزجاج السكرى فى فيلم « حالة تلبس » .

(١٩٩٠) لنادر جلال و « كرسى فى الكلوب » (٢٠٠٠) لسامح الباجورى نماذج جيدة لهذا المؤثر .

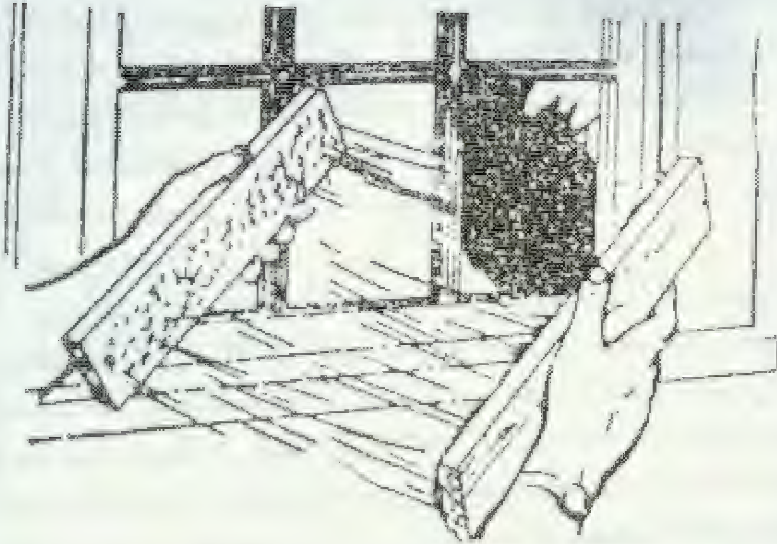
أما حجارة التعذيب التى توضع على صدور وأجسام المؤمنين فى الأفلام التاريخية ، فهى مصنوعة من نفس المادة وتنحت لتأخذ شكلاً وحجمًا كبيرًا وثقيلاً كالحجر الحقيقى ، وربما من أحسن الأمثلة على ذلك فيلم « ظهور الإسلام » (١٩٥١) ، لإبراهيم عز الدين و « بلال مؤذن الرسول » (١٩٥٣) لأحمد الطوخى .

وفى بعض الأحيان تستعمل الحجارة الحقيقية فى اللقطات العامة لإعطاء اللقطة مصداقية تدحرج كتل الحجارة مثلما حدث فى فيلم « وا إسلاماه » (١٩٦١) لأندرو مارتون فى مشهد المعركة الحربية الفاصلة فى نهاية الفيلم ، وانهمار الحجارة الحقيقية من أعلى الجبل على الأعداء فى أسفله ، ولكن تفاصيل سقوط هذه الحجارة الحقيقية ، تؤخذ فى لقطات تفصيلية بالحجارة الصناعية التى من الفوم الصناعى الرغوى على هيئة الأحجار الحقيقية ، ويتم تركيب اللقطات بعد ذلك فى المونتاج بين العام والتفصيلى ، أى بين ما تم تصوير بالحجارة الحقيقية والصناعية . إن مادة الفوم الصناعى عندما ترتطم بالأرض أو أى عائق ترتد مرة أخرى إلى أعلى مثل الكرة المطاطية ، وهذا يخالف الحقيقة المنطقية لسقوط الأحجار الحقيقية ، وهو عيب يكشف الخدعة ، وهنا يكون من الواجب التدخل المونتاجى بالقطع المباشر أو أثناء التصوير بتغيير زاوية التقاط المنظر ، ودائمًا فى اللقطات التى من هذا النوع يعمل المخرج الماهر أن تكون لقطاته التفصيلية لتساقط الصخور والحجارة على الأشخاص ، بدون أن نرى نهاية الصورة وارتطام هذه الحجارة بالأرض .

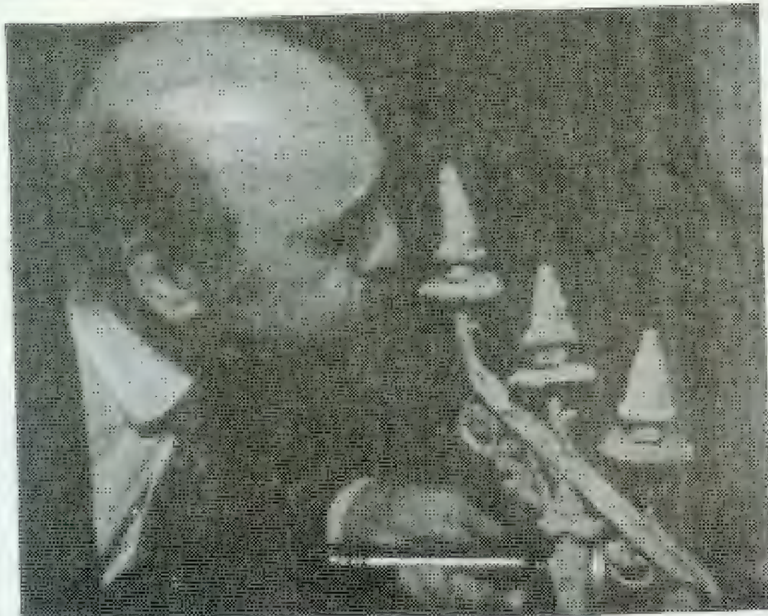
أما خدع الأبواب السحرية والدوارة وتحريك الجدران فهذه خدعة يتبناها مهندس المناظر من لحظة بناء ديكور الفيلم بحيث تكون هذه الأجزاء من الديكور شغالة حسب التعبير المتداول ، ولقد استغلت أفلام عديدة ذلك ، وبالذات ما يتصف منها بالغموض والتشويق ، وإن كانت فى أغلبها بشكل كوميدى ، وإنى أذكر من هذه الأفلام « حرام عليك » (١٩٥٣) لعيسى كرامة لأبطال الكوميديا الخالدين إسماعيل يس وعبد الفتاح القصرى وأكبر شرير ظريف فى السينما المصرية التراثية استيفان روستى .

كما تم تحريك الجماد سواء أكان صغيرًا أم كبيرًا فى الخدع التى صاحبت هذه النوعية من الأفلام ، وقد تناولته بالشرح فى الجزء الأول من الكتاب ، الذى نشر فى نفس سلسلة « آفاق السينما » فى مارس عام ٢٠٠٢ .

أما مناظر الديكورات للأماكن المهملة والمهجورة ، وهى فى أغلب الأحوال تكون



الطريقة اليدوية لعمل خيوط العنكبوت فى المنظر



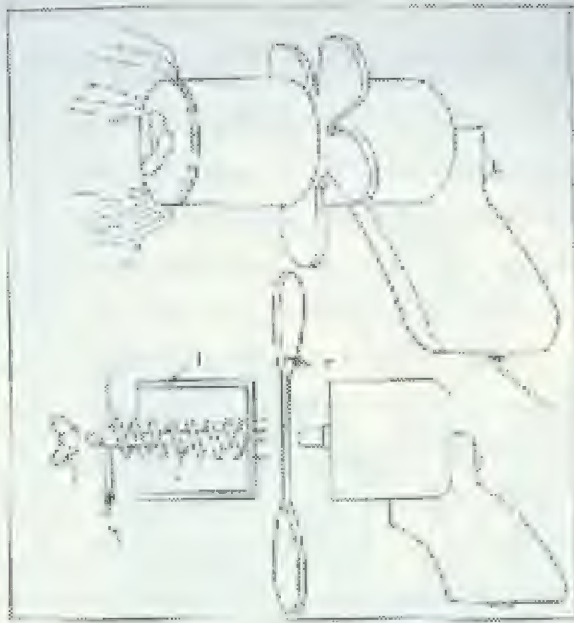
تأثير القدم والأتربة فى المنظر واللقطة من فيلم « الكنز » عام ١٩٩٣ .

مليئة بالأتربة والحشرات والقوارض وتثير فينا إحساسًا بالتقزز وربما الرعب ، فيقوم خبراء الخدع بتجهيزها برش وفرش كميات من البودرة الرمادية على الأثاث والإكسسوارات ، ويوضع فى أماكن متفرقة من زوايا الأركان ويسقط من الثريات خيوط العناكب بشكل يفضل أن يكون مبالغًا فيه لأن ذلك سيعطى للصورة إحساسًا أقوى ، ويا حبذا لو شاهدنا الفئران تمرح والحشرات تكدح فى طلب رزقها ، فلا شك أن تصنيع هذا سيختلف من فيلم إلى آخر على حسب إمكانيات مهندس المناظر والخبراء فى الخدع والاكسسوارات .

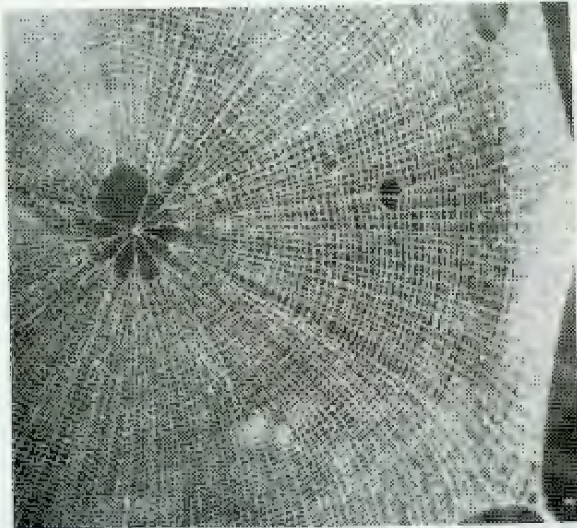
ومن السهل أن نحضر الفئران والحشرات والأتربة ، أما خيوط العناكب فيتم تصنيعها بطريقتين ، الأولى قديمة معروفة من زمن حيث يوفر الخبير قطعتين من الخشب كشرائح مسطحة طول كل قطعة لا يزيد على ٢٠ سم ، ثم يفرش على سطح كل منهما طبقة متوسطة من المطاط أو اللاتكس أو الغراء الحيوانى وتكون المادة فى درجة حرارة دافئة قليلاً ، ثم يلصق القطعتين من جهة المادة معًا ، ويفصلهما فورًا متباعدتين لحوالى ٢٥ سم ، فتحصل على خيوط رفيعة ممتدة بينهما يتم لصقها مباشرة فى الأماكن المختلفة ويستمر الحال هكذا حتى تملأ المكان بخيوط العناكب (أنظر الصور) .

وتوجد كذلك آلة صغيرة أحدث وأسهل فى استعمالها ، حيث تقوم نظريتها على وجود خزان من مادة اللاتكس البلاستيكى الذائب وبواسطة كباس تضغط المادة لتخرج من فتحات صغيرة كخيوط يتم لصقها أولاً بأول فى أماكنها ، وفى خلف الجهاز مروحة تعمل على تبريد المادة بمجرد خروجها كخيوط حتى تتماسك ويمكن التحكم فيها ، لأن مادة اللاتكس لها مرونة وهى ساخنة وعندما تبرد تكون أكثر صلابة ، ويمكن بعد ذلك رش هذه الخيوط بالبودرة الرمادية أو البيضاء المتسخة أو بودرة التلك ، أما عش العنكبوت بشكله التقليدى فيقوم خبير الخدع بصنعه بالكامل من الخيوط يدويًا بالأحجام المطلوبة ويلصق فى مكانه .

وفى كثير من مشاهد ينابيع الماء فى الصحارى والواحات ، يقوم مهندس المناظر بتصميم بركة أو بحيرة صناعية صغيرة فى موقع صحراوى جميل به بعض النخيل والعشب ولكن ليس به نبع مائى ، ويتم ذلك بالحفر فى الرمال إلى عمق نصف متر ثم تبطين الحفرة بالأسمنت أو لفائف النايلون السميك ، وملء الحفرة بالمياه وذلك بإفراغ سيارة فنطاس أو اثنين حسب مساحة النبع ، ويمكن إضافة بعض الخضرة الصناعية إذا تطلب المنظر إضافة لمسة جمالية زائدة ، ويا حبذا لو ترعى الإبل والأغنام حول النبع وتشرب منه .



١ - مكان خروج المادة المطاطية .
٢ - مروحة خلفية لتبريد المادة المطاطية بمجرد خروجها .
٣ - غطاء كابس على المادة المطاطية بفتحات صغيرة جانبية لخروجها .
٤ - صمولة لتثبيت الغطاء والتحكم فى سمك خيوط المطاط .
٥ - شكل خيوط العناكب الذى يخرج من الجهاز .



نموذج من نسيج العناكب الذى يصنع ليوضع فى أماكن معينة فى المكان المهجور القديم ، ويقوم بتنفيذه المختص بالاكسسوار .

والآن سأستعرض خدعة استعملت قليلاً في الأفلام بمصر وبإتقان ، وهي خدعة ابتلاع الرمال المتحركة لشخص ، كما شاهدنا مثلاً في فيلم « عنتر بن شداد » (١٩٦٠) أو « أونكل زيزو حبيبي » (١٩٧٧) والفيلمان من إخراج نيازي مصطفى .

وهذه الخدعة تقوم على نظرية أن يتم خلخلة الرمال التي تحت أقدام الشخص رويدًا رويدًا وبالسرعة المطلوبة دراميًا ، ولقد حكى لي المخرج شريف حمودة كيف نفذ هذا ؛ حيث يجهز مكان ما في المنظر الصحراوي للحدث ، وتحفر الرمال إلى مستوى ضعف طول الشخص الذي سيغرق ، لأن الرمال ستهبط من تحته بالتدريج حتى تطمسه ، ولهذا تكون الحفرة بالكاد في محيط قطر جسمه ، وتبطن جدرانها بصاج مثل البراميل في نصف المستوى الأول للحفرة الذي سيكون مساويًا لطول الشخص ، وتكون أرضية هذه الحفرة مغلقة بالصاج كذلك ، على أن تأخذ شكل القمع المنحدرة فتحته إلى أسفل ؛ أي إلى النصف الثاني من الحفرة المجهزة وجدرانها أيضًا بالصاج ، وبها وسيلة يدوية أو آلية لغلق وفتح عنق القمع الذي في أرضية النصف الأول من هذه التجهيزة .

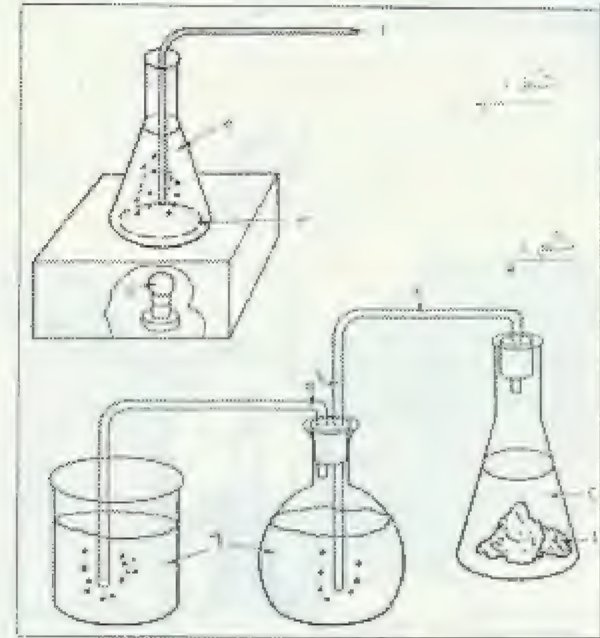
ويملأ النصف الأول من الحفرة بالرمال الناعمة تمامًا وبدون أي زلط أو حجارة صغيرة ، وتكون فتحة القمع في أرضية النصف الأول مغلقة ويُترك النصف الثاني فارغًا به هواء ومجهزًا بفتحة في أعلاه لخروج الهواء وبعيدة عن رؤية الكاميرا ، وعندما يقف الشخص الذي سيغرق في الرمال فوق فوهة الحفرة تُفتح فتحة القمع في النصف الأول المملوء بالرمال ، فيبدأ الرمل في الهبوط ويتسرب إلى النصف الثاني ويغوص معه الشخص بالتدريج ، (انظر الرسم) . وبالطبع ، يمكن أن يكون محل الرمال طين في حالة سيولة - وحل - كما في المستنقعات وهي تقوم على الفكرة نفسها ، بحيث يكون هبوط الأرضية أسفل الشخص الذي سيبتلعه المستنقع هبوطًا تدريجيًا ، وقد صنعت هذه الحيلة في فيلم « الكنز » وهو من إخراجي واستعملت مهارة البديل وإمكانية ثني ركبتيه في حوض الطين بالتدريج حتى يغرق .

كذلك استعملت هذه الخدعة في أفلام مثل « عريس بنت الوزير » (١٩٧٠) ، و« حواء والقرد » (١٩٦٨) ، وهما من إخراج نيازي مصطفى .

عالم نابه . . . أو عالم مجنون . . أو عالم يخلق من التراب ذهبًا . . . أو عالم يصنع الفانكوش . . أو عالم في أحد أفلام الخيال العلمي في معمله الخاص تحيط به الأجهزة من كل جانب ، وربما أهمها سينمائيًا تلك الفقاقيع المتصاعدة في القوارير والأنابيب ذات السوائل الملونة المستطرقة واللولبية ، وتلك الأبخرة المنبعثة البيضاء ، ليهتز كل ذلك



رسم إيضاحي لطريقة تنفيذ خدعة الرمال المتحركة .



شكل ١ :

١ – مكان دخول الهواء من ضاغط هوائي إلى الأنبوبة .

٢ – سائل تظهر فيه فقاقيع الهواء المتصاعدة باستمرار .

٣ – فتحة مستديرة لخروج الضوء من أسفل إلى السائل .

٤ – ضوء صناعي للسائل الذي يمكن أن يتلون بتغير لون المصدر الضوئي .

شكل ٢ :

١ – قطعة من ثانى أكسيد الكربون الجاف (الكربة) أى فى حالة الصلابة .

٢ – ماء ساخن ممكن كذلك أن يكون بلون ما .

٣ – يتصاعد فى الأنبوبة غاز أبيض لثانى أكسيد الكربون فى الحالة الغازية .

٤ – يغوص الغاز محدثا فقاقيع فى السائل متصاعدة إلى أعلا ويمكن أن يكون السائل ملون كذلك .

٥ – يتصاعد مرة أخرى غاز ثانى أكسيد الكربون إلى الأنبوبة الخارجة ليصل فى اناء ثالث . . وهكذا .

٦ – سوائل ملونة يظهر بها الفقاقيع باستمرار طوال مرحلة تفاعل ثانى أكسيد الكربون الجاف مع الماء الساخن .

فجأة وتنفجر هذه المعدات الكيماوية المعقدة الملونة المتداخلة إيذانًا بنجاح التجارب أو فشل الاختراع .

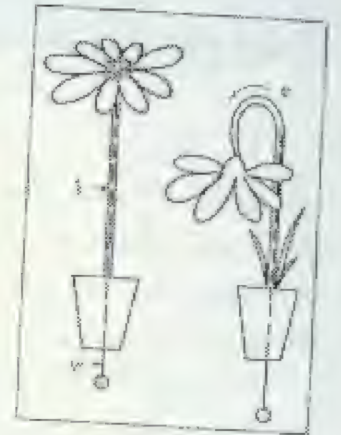
كيف يصمم خبير الخدع كل هذا ويفجره فى النهاية ؟

يمكن دفع فقاقيع من الهواء المستمر عن طريق ضاغط هوائي صغير (كمبريسور) إلى أنبوبة زجاجية مغموز طرفها الثانى فى سائل ملون ، أو أبيض بحيث يمكن تلوين السائل من أسفل الإناء عن طريق فتحة مجهزة لذلك ، بل يمكن تغيير لون السائل بتغيير ألوان مصدر الإضاءة ، ويظل السائل يلون والفقاقيع متصاعدة من الأنبوبة فى الإناء غير المغلقة فوهته ، وهذه الخدعة فى أبسط صورها .

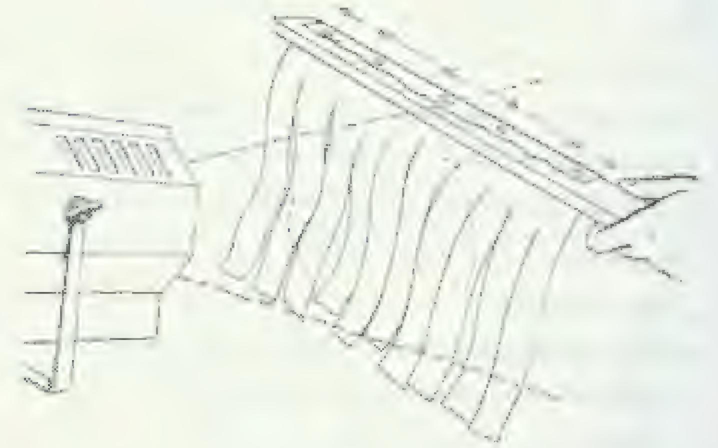
ولكن إذا كانت الاختراعات أكثر تعقيدًا لعالم نابه مجنون فذ ، فإننا نضع فى إناء اختبارى ماء ساخنًا – ممكن أن يكون بلون ما – وبه قطعة من ثانى أكسيد الكربون الجاف – الصلب – الذى يطلق عليه فى لغة السينمائيين (الكربة) ، فى هذه الحالة سيحدث تفاعل كيميائى ليتحول الكربون الجاف إلى حالة الكربون الغازى ، ويتصاعد من التفاعل غاز ثانى أكسيد الكربون ذى اللون الأبيض ، الذى تستقبله أنبوبة تمر من فتحة عنق الإناء المغلق ليصل إلى إناء آخر ، ويكون طرف الأنبوبة الثانى مغمورًا فى سائل ما ، يمكن أن يكون بلون ما فتخرج الفقاقيع فى السائل وتتصاعد فى فراغ الإناء الثانى الذى يكون بالطبع مغلقًا ، ويخرج الغاز مرة أخرى من الإناء الثانى ليمر فى أنبوبة أخرى إلى سائل فى إناء ثالث . . . وهكذا يمكن أن يمر الغاز فى عدة قوارير وعن طريق عدة أنابيب شفافة نرى الفقاقيع وتقليب السوائل فى حركة مستمرة والدخان الأبيض يملأ القوارير الملونة السوائل ، وهذه الأنابيب ذات أشكال حلزونية ملتوية أو ممتدة بأشكال غريبة أو مستطرقة فكلما كان شكلها غريبًا زاد إبهار اللقطة . وفى اللحظة المناسبة للحدث ستهتز كل الأشياء على منضدة الأجهزة التى ستكون مجهزة بسوست خاصة فى أسفلها للحصول على هذا الاهتزاز ، وأرجو مراجعة الجزء الأول من الكتاب لشرح أوفى فى استعمال السوست فى الخدع ، ويحدث الانفجار كما عرفنا سابقًا من خلال كبسولة انفجارية (فيوز) يتلاءم حجمها والمواد المتفجرة المستخدمة وطبيعة التجربة التى تحدث فى معمل العالم الفذ .

وحيل المعامل بها عمل كثير فى تغير لون الماء الشفاف بإضافة كيمائيات مختلفة إلى بعضها .

ومن الخدع الطريفة التى يمكن أن يجريها الشخص بمفرده كنوع من التسلية ، خدعة ذبول الزهور وانتصابها فى اللقطة الواحدة ، وتأتى فكرتها أصلاً من طريقة عمل المظلة التى تفرد وتأخذ شكلها المفتوح فى مرحلة ثم تطوى لتصبح على شكل العصا . (انظر



١ - السلك المجهز داخل ساق الوردة .
٢ - السلك وقد أنثنى مع الوردة .
٣ - التحكم في انتصاب أو ذبول الوردة بشد السلك ورخيه من أسفل الأصيص .

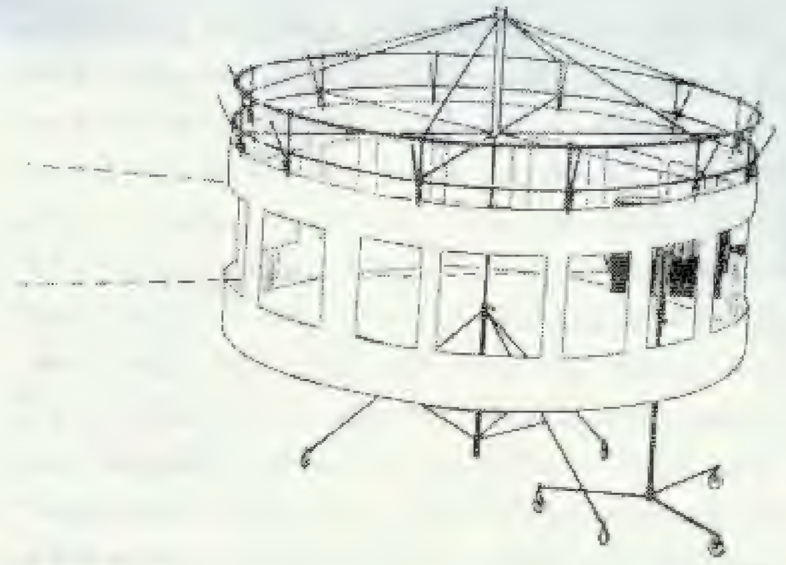


مؤثر « علم اللهب » أمام مصدر الإضاءة يتحرك إلى اليمين واليسار .

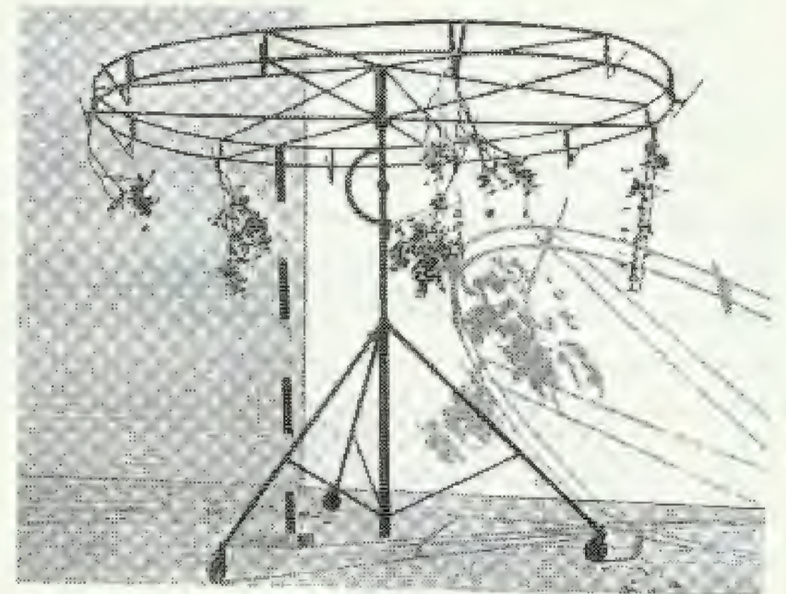
الصورة) . حيث يقوم الخبير بتجهيز اصيص به زهرة أو عدة زهور - صناعية بالطبع - وتكون متقنة وجميلة ، ويضع داخل ساق كل زهرة سلكًا مرنًا قابلاً للانتصاب والترهل ، أو يجهز السلك بوصلات ليحدث ذلك فيه ، ويتم تجميع كل الأسلاك في محور واحد أسفل الاصيص ، أو كل وردة في سلك منفرد ولها منفذ أسفل الاصيص ، بحيث إذا تم دفع السلك إلى أعلى ترتفع وتنتصب الزهور وتحيا ، أما إذا جذبنا السلك إلى أسفل ، أى قللنا من طوله قليلاً داخل الساق ، انكسرت الزهور وكأنها تذبل لتموت . وهذه الخدعة لا علاقة لها بالتصوير السينمائى المتقطع لفترات زمنية متقاربة الذى نشاهد فيه الزهور الحقيقية تنمو وتتفتح أو تذبل وتموت ، والذى سبق شرحه فى الجزء الأول من الكتاب .

كنت أصور فيلم « الجاسوسة حكمت فهمى » (١٩٩٤) لحسام الدين مصطفى ، وتطلب تصوير مشهد تعذيب الفنانة نادية الجندى من المحتل الإنجليزى أن يرش عليها ماء النار (حمض الكبريتيك المركز) الذى يتفاعل مع الجلد البشرى محدثًا حروقًا ويصيبه بالتآكل مصحوبًا بالآم مبرحة ، وكان معنا أحد الخبراء فى الحيل والخدع على مستوى متواضع ، فاقترح أن نرش الماء العادى على الممثلة فى لقطات متسعة ويكفى ما تقوم به من صراخ وبكاء وتأوه ، إلا أن مدير إنتاج الفيلم لم يعجبه ذلك ، وهمس فى أذنى بأنه يستطيع أن يفعل الخدعة بجودة ، حيث أحضر مستحضرًا طبيًا عبارة عن ملح فوار من الذى يستعمل فى عمليات الهضم أو ما يستعمل كطارد للأملاح من الجسم البشرى مثل دواء اليورو سولفين وخلطه ببودرة المكياج (البان كيك) التى توضع على جلد الممثلين لجعل لون البشرة متجانسًا ومناسبًا للتصوير الملون وكذلك لإخفاء أى عيوب بالبشرة ، ثم بعد ذلك قام الماكيير بفرش البان كيك المختلط بالملح الفوار على جلد الممثلة ، وفى لقطات تفصيلية مقربة نجد أن بمجرد أن يسقط الماء العادى على الجلد نشاهده يفور ويقلل بشكل مذهل فى مكان سقوط بقعة الماء ، وأصبح هذا السينمائى المحب لعمله وفنه مدير الإنتاج محمد رسمى واسمه الحقيقى محمد محمد عثمان مخترع هذه الحروق السينمائية فى السينما المصرية .

ويوجد خدعتان أصلاً مرتبطتان بالإضاءة السينمائية ، وقد فضلت أن استعرضهما لفائدتهما فى تعريف القارئ خدعًا جديدة مستخدمة بكثرة فى الأفلام المصرية ، الخدعة الأولى هى استعمال مؤثر الساقية الدوارة داخل الأستوديو ، والثانية استعمال علم اللهب أمام المصدر الضوئى . وحيلة الساقية الدوارة عبارة عن قرص مستدير هيكلى من الحديد لا يقل قطره عن مترين اثنين ، يركب على مركز فى منتصفه ، بحيث يمكن لفه يدويًا



مؤثر الساقية الدوارة المستعملة داخل الاستوديو



مؤثر الساقية الدوارة المستعملة داخل الاستوديو

بسهولة (انظر الصور) ، ويركب عليه أشكال عدة مثل ألواح من خشب الأبلكاش المرن نفتح فيها عدة شبابيك مستطيلة أو مربعة وغير منتظمة المسافات ، أو نضع فيه لزيادة الكفاءة بعض قطع المرايا من الداخل ، أو قطعًا على هيئة وشكل فروع الأشجار . ونضع داخل هذه الساقية الدوارة المجهزة بهذه الأشكال مصدرًا ضوئيًا أو عدة مصادر ضوئية ، بحيث يكون خيال القرص الدوار بما يحمل من أشياء خلفية منظرًا سينمائيًا معينًا : نافذة قطار فى ديكور مبنى داخل الاستوديو ، أو إضاءة متقطعة بشكل غير منتظم على سيارة تسير وبداخلها الممثلون ؛ لكنها فى حقيقة الأمر ثابتة وتهتز داخل البلاتوه ، وهكذا . لقد كان استعمال الساقية الدوارة مهمًا جدًا فى الماضى لحجم الكاميرات السينمائية الضخمة ، فكان يتم تصوير هذه التأثيرات داخل الاستوديو .

أما الآن ومع التقنيات الحديثة وصغر أدوات التصور ، أصبح استخدام الساقية الدوارة قليلاً للغاية إلا فى اللقطات التى بها استعراض وخلافه .

أما علم اللهب ؛ فهو قطعة من قماش سميك مقسمة إلى شرائح طويلة وبينها مسافات صغيرة ومثبتة من أعلى وحرة الحركة من أسفل ، وعند هزها وتحريك العلم ذات اليمن واليسار أمام مصدر ضوئى موجه مثلاً لوجه الممثل أو مجموعة أشياء قريبة من النار المشتعلة التى نوحى بها كمصدر وحيد لإضاءة المكان ، فسيكون تأثير لهب النار بين الخفوت والقوة حسب تحريك العلم (انظر الصورة) ، وبالطبع يجب أن نضع مرشحًا مناسبًا للون النار على المصدر الضوئى . كما يوجد حاليًا آلة كهربائية خاصة تعطى هذا التأثير .

٧ - السماء تمطر ريشًا وورقًا

خدع ومؤثرات الطبيعة

من المؤثرات المستعملة بقلة فى الأفلام مؤثرات الطبيعة ، حيث إن جو مصر المشمس الصحو طوال العام تقريبًا ، وقلة الأمطار إلا فى فصل الشتاء وفى السواحل الشمالية ، والبرق والرعد فيما ندر ، وانعدام الثلوج إلا فى الشتاء فى مدينة سانت كاترين وقمم جبالها بسيناء ، كل هذا قلل من ظهور المؤثرات الطبيعية للجو فى أفلامنا ، ولكن رغم هذه القلة فهناك مؤثرات تنحصر فى الآتى :

- مؤثرات السحب .
- مؤثرات الأمطار وندى الصباح .
- مؤثرات برق ورعد السماء .
- مؤثرات الرياح بأنواعها .
- مؤثرات الضباب والشبورة وبخار الماء والدخان والسراب .
- مؤثرات الثلوج .
- القمر والشمس .
- مؤثرات ضوء الفجر وضوء الغروب والليل الصناعى .
- مؤثرات انعكاسات الماء والأمواج .

ومن أكثر الحيل المستعملة الأمطار ، ولكن بالرغم من الطلب المستمر عليها إلا أنها لم تتطور تقنيًا فى التنفيذ كما سنعرف ، ولنأخذ كل مؤثر على حدة ونتابع تطوره ومدى الاستفادة منه وإتقانه على الشاشة .

• مؤثرات السحب

ربما الصدفة وحدها هى التى جعلتنى أعلم أنه فى الماضى أيام الإنتاج الجيد المدروس لاستوديو مصر ، كان يتم استعمال صور السحاب المرسوم على الزجاج فى اللقطات العامة فى الأفلام .

فقد علمت بهذه المعلومة من الأستاذ المونتير جلال مصطفى الأخ الأصغر للمخرج الكبير نيازى مصطفى ، أثناء إعدادى لكتابى « تاريخ التصوير السينمائى فى مصر » الذى نشر عام ١٩٩٧ ، ولقد كان الحديث عن دور الرائد نيازى مصطفى فى العديد من

المجالات التقنية المتنوعة فى صناعة الأفلام ، حيث تطرق الحديث عن الخدع السينمائية ودوره الرائد فيها ، ولقد أفادنى الأستاذ جلال أن المخرج الألمانى فريتز كرامب الذى أحضره الاستوديو كخبير وليُخرج باكورة إنتاجه « وداد » (١٩٣٦) ، كان من أشد المهتمين فى أفلامه بلقطات السحب الصناعية المرسومة ، ولقد شهدت أفلامه « وداد » و « لاشين » (١٩٣٧) هذا المؤثر مرسومًا بجودة على اللقطات ، فكما نعلم سماءنا قليلة السحب طوال العام إلا فى فصل الشتاء ، ولقد استعملت الأفلام المصرية الأولى من إنتاج ستوديو مصر هذا المؤثر من بعد .

ولعمل ذلك يوضع أمام عدسة التصوير لوح زجاج بصرى شفاف ، ويرسم عليه صورة للسماء الظاهرة الكالحة ، وبها تشكيلة من السحب ، تنتهى مع خط الأفق فى الصورة ، وتتناسب مساحاتها مع بعدها وقربها من الكاميرا . والزجاج البصرى هو نوع من المسطحات الزجاجية قليلة الانعكاسات جدًا ويصلح لمثل هذه الأعمال ، وكان يستعمل فى الماضى فى تحضير السالب (النيجاتيف) الزجاجى للتصوير الفوتوغرافى الثابت . ولزيادة تأثير السحب المرسومة يوضع أمام العدسة مرشح أحمر برتقالى - هذا فى التصوير بالأبيض والأسود - يكون من أثره تغميق زرقة السماء بحيث تميل أكثر إلى الرمادى ، وفى هذه الحالة تبرز السحب البيضاء المرسومة أكثر (لاحظ الصور) ، وبالطبع لا يكون لهذه السحب المرسومة أى ظلال حقيقية على أرض الواقع ، وبالطبع لن يلاحظ ذلك إلا مديرو التصوير النابهون . وهذا المؤثر الجمالى يفيد الصورة كثيرًا ويمكن استخدامه فى التصوير الملون بشروط معينة ، وهو من المؤثرات التى يمكن أن تثرى جماليات اللقطات العامة بالذات . ولا أعلم هل استخدم هذا المؤثر الجمالى فى هوجة أفلام مرحلة الحرب العالمية الثانية فى مصر وبعد خروج أغلب الفنيين من استوديو مصر ليعملوا أحرارًا فى السوق السينمائية الرائجة وقتها أم لا ؟

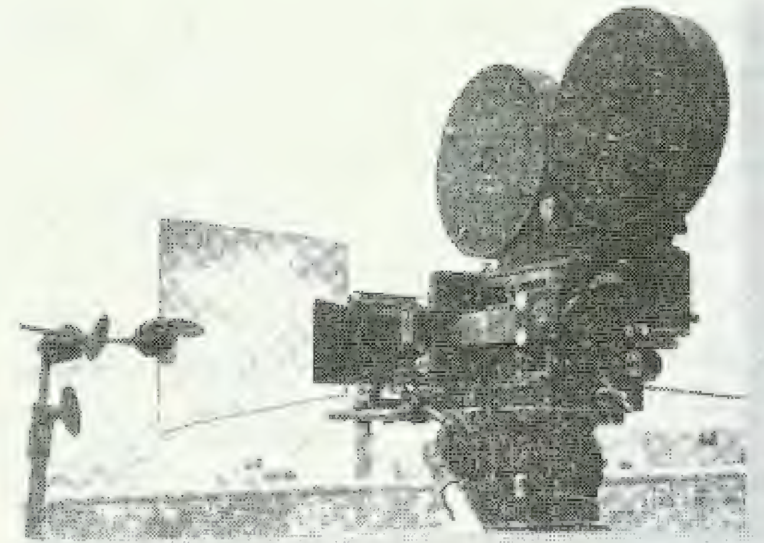
وإنى أرجح أن أغلب الأفلام الأجنبية التى صورت أجزاء منها فى بلادنا ، قد استعملت السحب المرسومة لعدم تعود المصورين الأجانب على جو سمائنا الصافى بهذا الشكل ، وخاصة فى التصوير الملون ومشاكله ، إلا إذا تطلب الموضوع القصصى فى الفيلم مثل هذه السماء القاسية .

• مؤثرات الأمطار . . . وندى الصباح :

استعمال تأثير الأمطار فى الأفلام المصرية كثير نسبيًا بالمقارنة إلى باقى مؤثرات الطبيعة ، وإن كان هذا المؤثر قد استعمل كثيرًا دراميًا فى المآسى الإنسانية والمواقف



فيلم « لاشين » (١٩٣٧) إخراج الألمانى فريتز كرامب من الأفلام التى بها سحاب ضبابى مرسوم ، لاحظ أنه لا يوجد أى ظلال على الأرض لهذا السحاب الكثيف (وحتى إذا كانت لقطة فوتوغرافية فيمكن أن تلتقط من خلف المؤثر) .

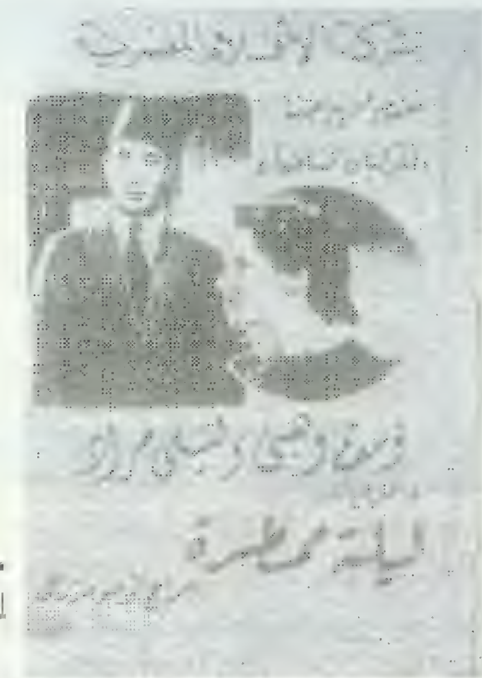


كيفية وضع لوحة السحاب الصناعى أمام الكاميرا فى التصوير ويمكن أن يحجب مكان اللوحة عن الضوء لزيادة الإتقان .

تشبهًا بالأفلام الغربية التى تكون رموزها ملائمة لطبيعتهم الجوية غزيرة الأمطار ، كذلك أدبهم كالشكسبيريات الدرامية حين تشترك الطبيعة الغاضبة مع مآسى البشر ، وربما من أمثلة ذلك فيلم « ليلة ممطرة » (١٩٣٩) لتوجو مزراحى ، حيث يسلب الشرير شرف ليلى مراد فتبرق السماء وترعد وتهطل المطر وتعوى الريح ، أو فى فيلم « المراهقات » (١٩٦٠) لأحمد ضياء الدين ، وفيلم « هذا الرجل أحبه » (١٩٦٢) لحسين حلمى المهندس ، وفيلم « الشحات » (١٩٧٣) لحسام الدين مصطفى وفيلم « بستان الدم » (١٩٨٩) لأشرف فهمى ، وفيلم « حسن اللول » (١٩٩٧) لنادر جلال ، وغيرها من الأفلام التى كانت الأمطار فيها تساعد على تصعيد الحدث الدرامى ، وهذا بخلاف الاستعمالات الجغرافية الواقعية للمطر فى أفلامنا مثل فيلم « ليلة شتاء دافئة » (١٩٨١) لأحمد فؤاد ، حيث كانت الأمطار هنا عائقًا دراميًا مسببة انعزال أبطال الفيلم فى حجرة واحدة ، أو كمؤثر طبيعى جغرافى فى فيلم « المجهول » (١٩٨٤) لأشرف فهمى لطبيعة جو كندا حيث صور الفيلم بالكامل هناك والأمطار جزء من طبيعتها الجغرافية ، واستعمل المخرج أحمد عاطف المطر فى نمو الدراما وبعث الحياة فى فيلمه « عمر ٢٠٠٠ » عام ٢٠٠٠ ، حيث استغل المطر دراميًا فى أجزاء كثيرة ، حيث المطر سبب حياة بطلة الفيلم فى القبر الموحش ، والمطر رمز للتطهير عند شخصية سعيد الذى يدفن صديقه ، وفى جزء ثالث لعب المطر وسقوطه على الممثلين بغزارة انطلاق مجنون وحرية من قيود المجتمع المهترء .

ويصنع تأثير المطر فى السينما المصرية الآن بخراطيم سيارات الإطفاء أو صنابير الإطفاء ، برش رذاذ الماء المتناثر على مكان التصوير بعد توجيهه بتدفقه القوى إلى أعلى ، أى إلى سقف مكان التصوير ليهطل بعد ذلك على المكان ، وفى أحيان أخرى يقوم فنى الاكسسوارات بإحضار خزان مياه يركب عليه موتور دافع للمياه ، ويخرج من صنبور الخزان خرطوم ينتهى ببشبورى يفرد ويرش الماء على مساحة التصوير من أعلى ، وفى اللقطات المقربة يمكن استعمال رشاشات الزرع من أعلى ، وكذلك على النوافذ وخلافه .

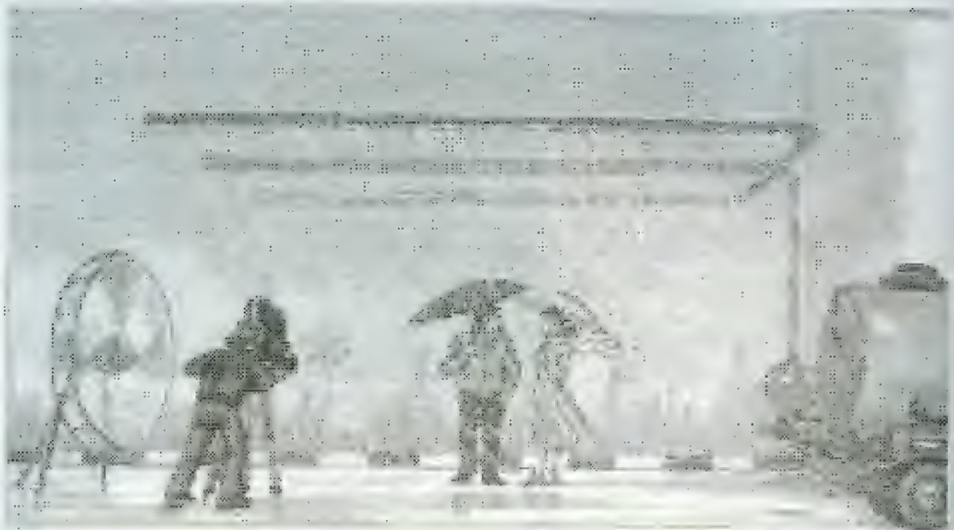
ولكن الطريقة المثلى للأمطار فى السينما وكما استعملتها مرة واحدة فى تاريخى السينمائى كان أثناء تصوير فيلم « المجهول » فى كندا ، حيث يجهز مكان التصوير الخارجى - أو الداخلى - بمواسير طويلة نوصلها معًا ونثبتها فى مكان يعلو موقع التصوير ، بحيث تكون المساحة التى سيتم التصوير عليها مغطاة بالكامل بهذه المواسير ، وتكون حوامل هذه المواسير بعيدة عن عين الكاميرا خارج إطار الصورة ، وهذه المواسير



من الأفلام التى كانت بها مظاهر الطبيعة مشتركة مع مآسى البشر « ليلة ممطرة » ١٩٣٩ إخراج توجو مزراحى .



تأثير الأمطار الصناعية بخراطيم سيارات الإطفاء من فيلم « حسن اللول » (١٩٩٧) إخراج نادر جلال .



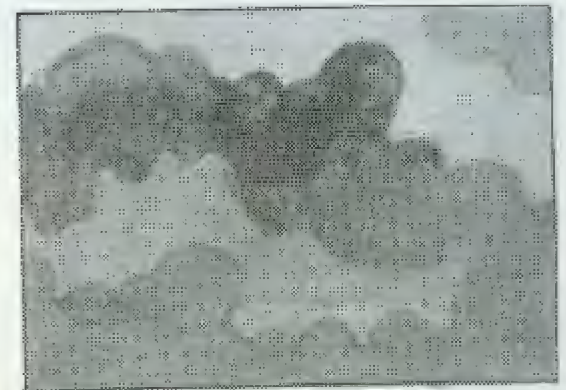
رسم إيضاحي لطريقة الأمطار الصناعية عند تصويرها فى الأفلام .

المعلقة بها ثقوب من جوانبها تسمح بخروج الماء منها ، ويتم رفع المياه للمواسير وضغطها بواسطة مولد وضاغط كهربائى ، وبطريقة تحكم آلية ينهمر الماء من الثقوب العلوية وينزل رذاذًا كالمطر تمامًا ، أو سيلاً من الماء قويًا أو مطرًا متوسطًا على حسب قوة دفع كمية الماء داخل المواسير ، وإذا وضعنا مراوح عملاقة فى اتجاه معين فإنها تدفع الماء فى اتجاه ما قليلاً ، ويا حبذا لو أعطينا حبات الماء المتساقطة إضاءة خلفية سواء فى النهار أو الليل ، كما يفضل أن تعطى للون الماء مسحة بيضاء بسيطة جدًا حتى يكون الماء مرئيًا بصورة أفضل عند تصويره ، (مثل أضافه قليل من اللبن إلى خزان الماء) .

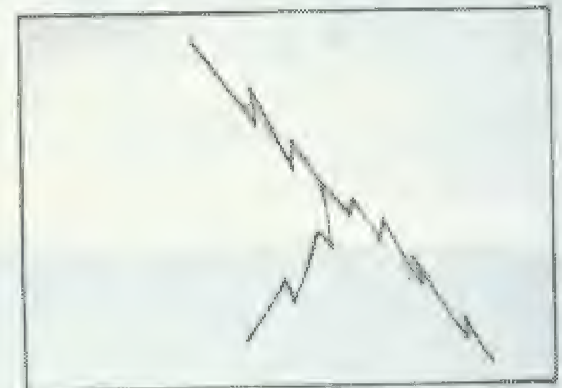
أما ندى الصباح الذى نراه على الورود والزرع أو تأثير كوب مثلج فى يوم حار ، فيمكن أن نصنعه بسهولة برش الجلسرين ببخاخة على الأشياء .

• مؤثرات برق ورعد السماء :

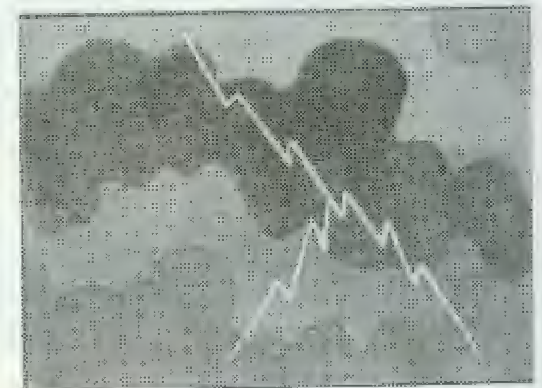
كما أوضحت ، يتدخل برق السماء ورعدها فى الغيوم الملبدة مع أحداث الفيلم الدرامية ، وإذا قبلنا هذا فى أفلامنا فهو موجود كتأثير درامى أكثر منه حقيقى . ولصنع البرق سينمائيًا على الشاشة يتطلب أولاً أن نراه فى السماء ، وفى الماضى أيام الأفلام الأبيض والأسود كثيرًا ما كان يستعان بلقطة البرق من فيلم أجنبى يصنع له فى المعمل



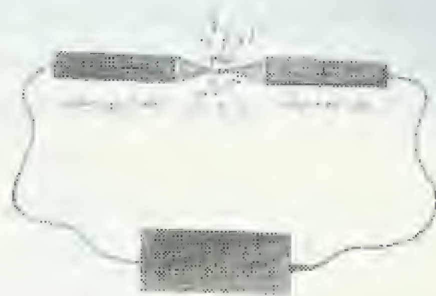
(١)
تصوير السحب الحقيقية



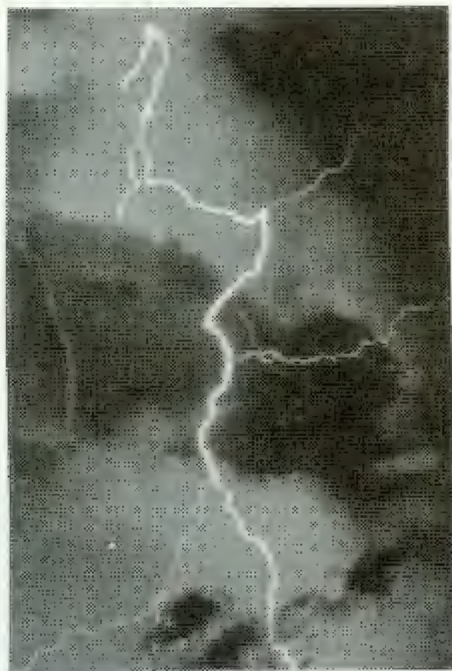
(٢)
عمل تأثير شكل البرق على الجلاتر صورة صورة



(٣)
طبع ١و٢ معا نحصل على ٣ البرق على الصورة بنفس طريقة الرسوم المتحركة .



نظرية جهاز توليد البرق داخل الاستوديو ، قطبي الكربون المتنافرين (+ -) وتلامسهما في دائرة كهربائية تولد شرارة هائلة لها انعكاس ضوئي خاطف .



رعد حقيقي كثيف يبدو شكله في الصورة .

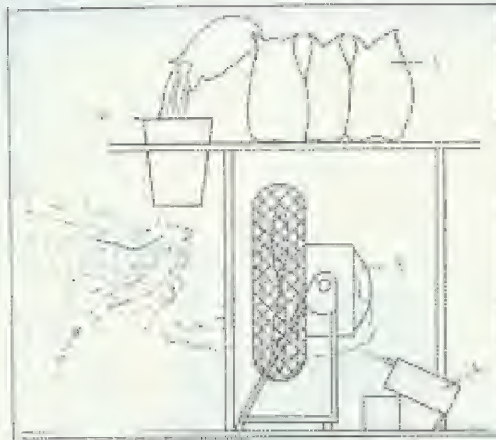
السينمائى سالب بديل (ديوب نيجاتيف) ليوضع فى الفيلم المصرى ، أو فى أحسن الظروف أن يرسل مصور إلى الإسكندرية لتصوير البرق فى إحدى نوات البحر هناك وهى معروفة باليوم والتاريخ ، وتصوير البرق سهل للغاية لقوة وشدة ضوئه ، وبالطبع الرعد مؤثر صوتى مصاحب للصورة .

ولكن إذا أردنا أن نصنع برقًا فى الصورة السينمائية بطريقة معملية ، علينا أن نصور السماء ملبدة بالغيوم فى لقطة طويلة نسبيًا ، ثم نحضر فيلمًا سينمائيًا شفافًا (يسمى عند المونتيرين جلانز) ونرسم عليه صورة . . . صورة مسار شعاع البرق من مركز ما أدكن فى الصورة إلى أسفلها بحيث تكمل كل صورة الأخرى فى سير الشعاع أو الأشعة ، ويرسم هذا بالحبر الشينى على الفيلم الشفاف بحيث - عند طبعه مع الفيلم المصور للسماء الملبدة بالغيوم - بحيث يصبح أبيض على الشاشة كلون البرق ، وإذا تعمدنا فتح درجة كثافة الصورة المطبوعة فى المعمل قليلاً أثناء حركة البرق المرسومة على الفيلم ، ستزداد المصداقية والتأثير المشابه للحقيقة ، وبالطبع يضاف صوت الرعد الوخيم بعد ذلك .

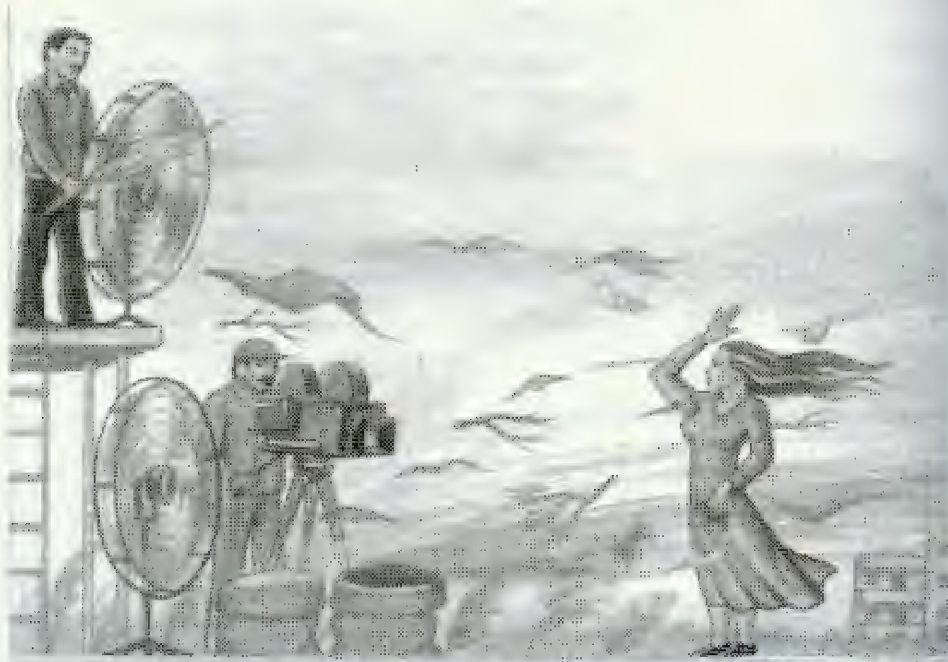
هذا عن مشاهدتنا للبرق ، لكن كيف نصنع تأثير البرق على المكان والأشخاص والوجوه ؟ كان هذا يحدث فى الماضى بتلامس قطبين من أقطاب الكربون الجاف ، أحدهما سالب والآخر موجب بعد توصيلهما بمصدر كهربائى ، فى هذه الحالة ستتولد شرارة قوية يكون لها مردود ضوئى على المكان والأشخاص والوجوه ، وما يحدث هو شئ شبيه بذلك الذى يحدث فى ورش اللحام الكهربائى فى تصليح السيارات ، وبالطبع من المهم أن يكون هذا المردود الضوئى الذى نصوره على الأشياء ذا لون أزرق ، وبالتالى فأقطاب الكربون الجاف يجب أن تكون زرقاء وليست حمراء . كما توجد كذلك لمبة خاصة تعطى هذا الضوء الباهر المتوهج للبرق تسمى STROPE ومنها أنواع وأحجام على حسب المساحة التى ستؤثر فيها ، ويمكن فى هذه اللمبة التحكم فى زمن الشرارة وزمن الإعتام ، وهى تستعمل كذلك فى تأثيرات الإبهار والجريمة فى السينما الأجنبية .

• مؤثرات الرياح والأعاصير البسيطة :

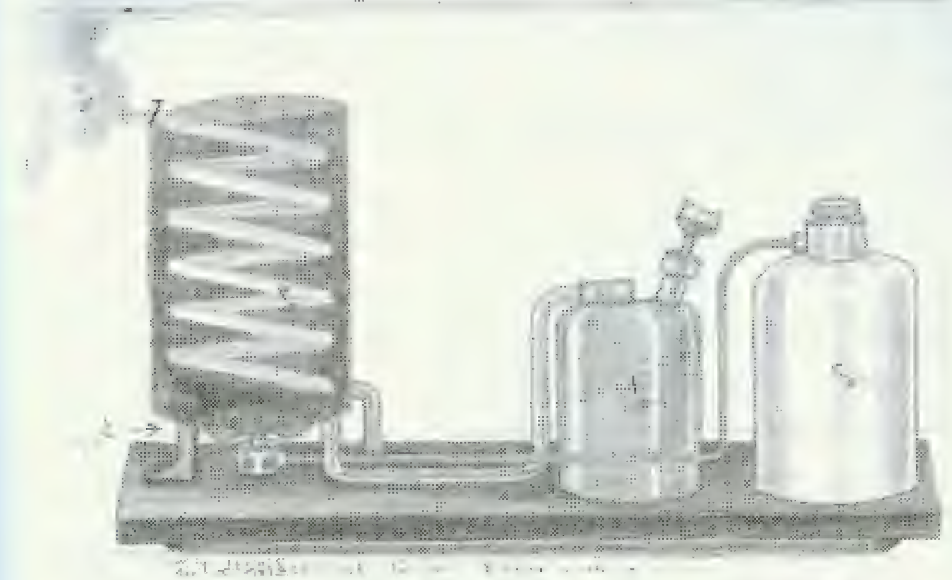
تستعمل فى تصوير تأثيرات الرياح مراوح عملاقة كبيرة يزيد قطر الواحدة على مترين اثنين ولها قوة شديدة فى دفع الهواء أمامها ، بحيث إذا وضعنا واحدة خارج نافذة فى الديكور السينمائى ، وقام نجار البلاتوه بإضعاف موصد النافذة وتم تشغيلها فإنها تفتح النافذة بقوة وتتطاير الستائر والأشياء كما يحدث فى كثير من أفلامنا . . كذلك كرمز درامى ، وإذا استعملت هذه المراوح مثلاً فى أرض صحراوية فى مشهد ما عاصف ، فإنها



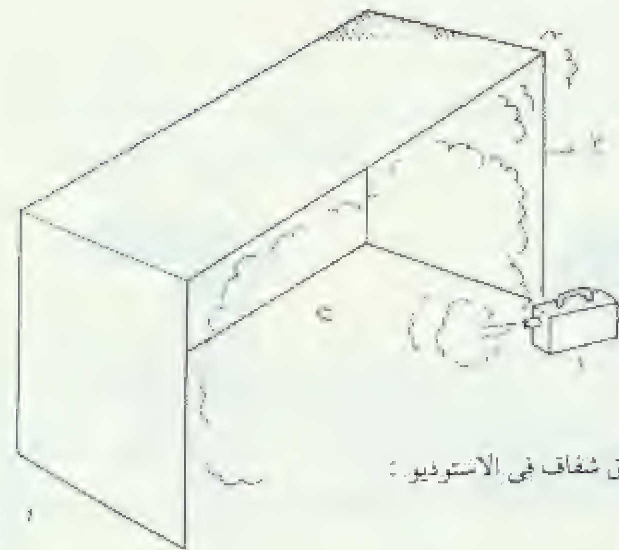
كيف يخرج دخان مع أتربة ؟
١ - أجولة الأتربة تفرغ أولا بأول فى مصفاه قمعية .
٢ - جهاز دخان .   ٣ - مروحة .
٤ - المصفاة .
٥ - الدخان مع الأتربة يدخلان الصورة .
وهو يصلح فى الانهيارات والانفجارات وما شابه ذلك .



رسم إيضاحى للرياح والعواصف عند تصويرها فى الأفلام فى المناظر الخارجية .



جهاز الدخان الآمن :
١ - خزان لزيت الخروع بالضغط . ٢ - غاز لمصدر الطاقة الحرارية .
٣ - سرابنتينة داخل خزان تسخين . ٤ - لهب التسخين للزيت .
٥ - بعد فتح الصمام يخرج غاز الخروع الأبيض بقوة .



تحضير دخان في وسط مغلق شفاف في الاستوديو :
١ - ماكينة الدخان .
٢ - الدخان في حيز مغلق .
٣ - حيز مغلق من الزجاج الشفاف مفتوح من جهة الماكينة .



تحضير دخان ثقيل باستعمال ثاني أكسيد الكربون الجاف (الصلب) :
١ - ماء ساخن .
٢ - قطعة من ثاني أكسيد الكربون الجاف (الكربة) .
٣ - الدخان المتصاعد .
٤ - الإناء .

ستصنع عاصفة رملية تحمل مع الهواء المندفع الشديد حبات الرمال ، ويمكن أن نغذي أمامها أولاً بأول كميات من الرمال والأتربة ، أما إذا كان الحدث في أرض زراعية فسيحمل الهواء المندفع كميات من الزرع الذابل والهيش والأتربة والأغصان الجافة ، وبالطبع توضع هذه المراوح خارج إطار الصورة . ويمكن الاستعانة بأكثر من مروحة ، ولكن من المهم أن تكون كلها في اتجاه واحد بهوائها . وتسمى هذه المراوح عند رجال السينما بالمغرفة لأنها تغرف الهواء غرفًا ولا تحركه فقط ، ولهذه المراوح صوت قوي لا يصلح معها تسجيل الصوت السينمائي ، لذا عند استعمالها ستكون مشاهدها في الغالب مصحوبة بدوبلاج صوتي أو موسيقى تصويرية .

وتشتد قوة الهواء بشدة سرعة دوران المروحة ، وبالتالي إذا أضفنا أمامها رذاذ ماء أعطتنا إحساسًا بالإعصار المصاحب بالماء . ولم يحدث في أفلامنا استخدام تأثير الدوامات الهوائية .

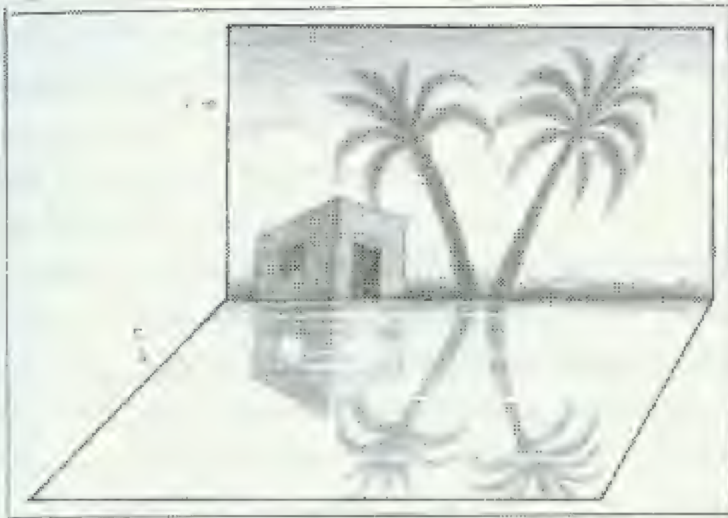
• **مؤثرات الضباب والشبورة وبخار الماء والدخان والسراب :**

كل هذه الخدع فى الطبيعة يمكن تصويرها إذا كانت متوافرة فى المنظر الحقيقى إذا كان ذلك فى لقطة أو لقطتين فى فيلم تسجيلى ، ولكن فى العمل الروائى يستغرق تصوير المشهد الواحد أحيانًا عدة لقطات واللقطات فى عدة أيام يستمر العمل فيها طوال عشر ساعات أو أكثر يوميًا ، وبالتالى يجب فى صناعة الأفلام الروائية أن تكيف الظروف المستمرة التى تجعلنا نصنع هذه المؤثرات ونتحكم فيها بسهولة ، بحيث تتم المحافظة على تجانس التأثير فى كافة اللقطات فى المشهد الذى ربما يبقى على الشاشة لمدة دقائق .

وأبسط هذه المؤثرات المستعملة بكثرة خدع الدخان والضباب والشبورة ، وذلك باستعمال الأعشاب المحترقة مثل البخور الذى يوضع على فحم مشتعل فى موقد ويقوم عامل المؤثرات ويدور به فى مكان التصوير عدة مرات حتى يعبأ بالدخان ، وحين يصبح الدخان بالكثافة المرجوة بالذات حسب ضبط كثافته فى الصورة من مدير التصوير ، حتى لا يؤثر فى التعريض الضوئى بالسلب ، يتم التصوير وبالطبع يكرر ذلك فى كل لقطة . وهذه الطريقة تصلح فى المشاهد الداخلية أى داخل أبواب مغلقة حتى يمكن التحكم فى الدخان جيدًا ، وهذه الوسيلة البسيطة ناجحة جدًا ، ولكن أهم عيوبها أنها تضر العاملين جميعًا فى داخل المكان بضيق التنفس وحرقان العين ، لذلك يستعان حاليًا بآلة خاصة عبارة عن ماكينة دخان تحمل بداخلها مواسير على شكل سربنتينة أى ملتفة فى دوائر وصاعدة إلى أعلى ولها صمام غلق ، وتغذى هذه المواسير بخزان به زيت نبات الخروع وتحت السربنتينة موقد يسخنها بما فيها من زيت ، فيتحول الزيت من حالة السيولة إلى الحالة الغازية ، وحين تفتح صمامات الغالق فى أعلى الجهاز يندفع غاز الخروع بقوة وبشكله الأبيض مالئًا المكان - وتستعمل هذه الماكينة كذلك فى الأفراح بالفنادق وصالات الرقص والغناء - وفى حالة ما يكون المكان متسعًا أو فى الأماكن الخارجية ، يستعان بعدة ماكينات للدخان (انظر الصور) .

كما توجد طريقة أخرى بسيطة فى البلاتوه ، ولكنها لا تصلح إلا عندما تكون الكاميرا ثابتة ولا تتحرك إلا فى حدود ضيقة وهى طريقة (صندوق الدخان) ، حيث تضخ كمية من الدخان فى حيز زجاجى مكعب ليبقى به الدخان لفترة ، ويمكن أن تصور الكاميرا من خلاله (انظر الصور) .

كما تستعمل المرشحات الخاصة التى توضع أمام عدسة التصوير لتعطى تأثير الضباب والدخان ويكون كل واحد من هذه المرشحات له كثافة معينة تبدأ من أخفها (رقم ١) لتزداد كثافتها بزيادة الأرقام ، ولكن عيب هذه المرشحات أن الدخان أو الضباب



مؤثر صنع السراب الصناعى بوضع مرشح أسفل منتصف العدسة أثناء التصوير .
١ - المنظر الحقيقى .
٢ - منظر السراب الذى سيسجل مع المنظر الحقيقى فى الكاميرا .



الهواء الساخن المتجانس يعطى إحساساً بالسراب الحار .

يكون فى أمامية الصورة مثل خلفية الصورة وهذا غير طبيعى ، كما تفقد الصورة السينمائية تلك الحركة الطبيعية للضباب المتحرك ، ويوجد من مرشحات الضباب أنصاف بها تأثير الضباب وفى أجزاء أخرى يكون لون المرشح شفافًا لا يحمل أى تأثير وبعده كثافات كذلك ، وتستعمل هذه المرشحات عندما نريد أن يكون الضباب فى أسفل الصورة فقط أو فى أعلاها فقط وهكذا .

وكذلك يوجد تأثير خاص للضباب الأرضى فى أيام الشتاء شديدة الصقيع وبالذات فى الفجر ، ولقد شاهدت هذا التأثير مرارًا فى حياتى العملية ، وحين كنت أذهب إلى أماكن التصوير مبكرًا جدًا وفى الريف بالذات وعلى أسطح الزرع والمسطحات المائية والصحراء القريبة من الماء ، فقد لاحظته مثلاً فجرًا فى سيناء فى حرب أكتوبر وأنا أراقبه ثم تبدأ الشمس فى الشروق ليتبدد بعد قليل ، وهذا التأثير عبارة عن ضباب كثيف أو خفيف ، وهو فى الحقيقة بخار ماء يزحف بقرب سطح الأرض ويعلوها بحوالى ٤٠سم أو ٥٠سم . ولصنع ذلك سينمائيًا نستعمل ثانى أكسيد الكربون الصلب أو الجاف بعد وضعه فى حلة أو قصعة بها ماء يغلى ونوزعه على مكان التصوير ، فيخرج منه غاز ثانى أكسيد الكربون الثقيل ويزحف على أرضية المكان أفقيًا ، ويختفى الغاز الأبيض المنبعث من أماكن مصدره ويعطى للصورة شكلاً مبهرًا كما شرحت ، وهى نفس المادة التى تستعمل فى المعامل وتعطى التأثير نفسه مع عالم نابه أو مجنون ، ويستعمل هذا الغاز فى أفلام الخيال والرعب والفانتازيا والاستعراض وخلافه .

أما تأثير السراب ، فيصنع بوضع موقد أسفل أمام الكاميرا حتى يسخن الهواء ويصعد أمام العدسة معطيًا تأثير السراب ، ويفضل وضع حلة فارغة أو قطعة من الصاج على الموقد الساخن حتى يتجانس الهواء الصاعد من وسط معدنى مع الهواء (انظر الرسم) ، كما يوجد مرشح خاص يوضع فى منتصف عدسة التصوير بميل خاص ليعطى صورة منعكسة للمنظر فى النصف الثانى للعدسة ، وكأننا نرى منظرًا عامًا وسرابه (انظر الرسم) ، وعمومًا تنجح حيل وخدع السراب والضباب والدخان وما شابه ذلك فى الأفلام بالإتقان المرجو من كل العاملين بالفيلم .

• مؤثرات الثلوج :

تم تصوير عدد من الأفلام المصرية فى ثلوج جبال لبنان وجبال أوروبا ، ومناظر الثلوج الطبيعية جميلة وموحشة بالنسبة لى ، والقليل منها تم تصويره فى بلاتوهات التصوير بمصر . وأتذكر إحدى اللقطات التى شاهدتها فى فيلم « بين الأطلال » (١٩٥٩)

إخراج عز الدين ذو الفقار وتصوير وحيد فريد ، حين حدث سقوط الثلج فى لقطة المفروض أنها تدور فى أوربا ، فلاحظت أنهم يُسقطون ريشًا أبيض مقصوصًا وكان واضحًا للغاية لى على الأقل .

كما أنى فى شبابى شاهدت فيلم « الناصر صلاح الدين » ست مرات فى عرضه الأول ، وكنت معجبًا جدًا به ، ولاحظت أن الثلوج التى تسقط فى ليلة عيد الميلاد بالقدس عبارة عن ورق أبيض مقصوص صغيرًا ، حتى إن إحدى هذه الوريقات الصغيرة استقرت على كتف الفنان حمدى غيث وهو خارج خيمته ناظرًا إلى القدس ، حيث كان يمثل دور ملك الإنجليز ريتشارد قلب الأسد ، وبالطبع طبيعة جونا وأفلامنا بعيدة عن هذه البيئة الثلجية ؛ ولهذا فإن هذا التأثير تقريبًا غير موجود .

• القمر . . والشمس :

المقصود بمؤثر القمر هو أن نرى القمر فى السماء أو من خلال نافذة أو قضبان سجن ، أو فى أى منظر داخلى أو خارجى يكون المطلوب أن يكون القمر جزءًا من مكوّناته ، ويتم ذلك بعمل قرص من الكرتون المقوى أو خشب الأبلكاش ويتم تثبيته فى وسط أسود ويعلق فى مكان مناسب ويتم توجيه ضوء خاص لقرص القمر فقط ، فيبدو من بعد مثل قرص القمر الحقيقى فى السماء (انظر الصورة) .

أما تأثير ضوء القمر على المكان والأشياء ، فهذا يقوم به مدير التصوير سواء فى الأفلام الأبيض والأسود أو الألوان ، وفى التصوير السينمائى الملون توجد مرشحات خاصة تحمل لون زرقة القمر توضع على مصادر الإضاءة .

ويمكن تصوير قرص الشمس نهارًا على أنه القمر فى السماء ليلاً بمرشحات خاصة زرقاء شديدة الدكانة ، ولقد استعملت أنا وغيرى من مديرى التصوير هذا كثيرًا .

وأما تصوير الشمس فى لقطات مباشرة وهى فى كبد السماء ، فيتم بمرشح خاص حتى نحصل على إشعاعها القوى بدون أن تدمر شدة نصوعها البنية المركبة للعجينة الفوتوغرافية فى الفيلم ، كما نحصل على تأثيراتها المختلفة أثناء النهار باستعمال مرشحات مناسبة لطبيعة درجة حرارة لونها .

• مؤثر ضوء الفجر وضوء الغروب والليل الصناعى :

بادئ ذى بدء ، سيكون ما أعرضه عن عمل هذه التأثيرات فى الأفلام الأبيض والأسود ، فتأثير اللقطات التى تصور فجرًا يعتمد كليًا على مصداقية الحقيقة فى وقت



الفنان عبد الله محمود وخلفه قمر صناعي فى السماء من كرتون أبيض وعليه إضاءة من فيلم « أيام الماء والملح » إخراج يوسف إبراهيم .

التصوير فى زمن الفجر ، أو يستعاض عن ذلك بالتصوير وقت الغروب ، أو فى الساعة السحرية ، أى عندما ينخفض التباين وتختفى الشمس ، وهذا الزمن فى حقيقته لا يستغرق إلا بضع دقائق لا تزيد على ١٥ أو ١٢ دقيقة فى المنطقة الواقعة فيها بلادنا عند مدار السرطان أو فى حدود خط عرض ٣٠ شمالاً ، وكلما اتجهنا شمالاً فى النصف العلوى من الكرة الأرضية ستزيد هذه المدة ، حتى إن فى شمال السويد والنرويج لا تغرب الشمس ولا ينقطع ضوء النهار طوال فصل الصيف .

وفى حالة التصوير فى جو الفجر أو الساعة السحرية ستكون الصورة السينمائية الناتجة منخفضة التباين ، ونستعمل بعض مرشحات التباين على تعديلات خفيفة فى البنية الفوتوغرافية لنحصل على صورة مقبولة تحاكى الفجر ، أما إذا كان الوقت غروبًا وقرص الشمس فى الصورة وينحدر فى الأفق إلى البحر ، فيفضل استعمال إحدى درجات المرشحات ذات التباين العالى ، مع استعمال فتحة للعدسة مناسبة لتظهر قرص الشمس الساطع مع عدم فقدان منظر البحر وجماله ، وربما نتذكر إبداعات مدير التصوير وحيد فريد فى فيلم « بين الأطلال » (١٩٥٩) لعز الدين ذو الفقار .



استعمال مرشحات تساعد على إبراز ضوء الشفق فى السماء من فيلم « وجهان فى الفضاء » إخراج سمير عوف

أما تصوير الليل فهذا شىء آخر ، ففيه كثير من العجب بالذات فى الأفلام المصرية القديمة التراثية ، فنلاحظ فى هذه الأفلام عند طبعها حديثًا فى معاملنا - ومع عدم متابعة الجودة من جميع الأقسام - أن أحداث الفيلم تدور مثلاً ليلاً فى طريق بين الحقول ، ولكننا نفاجأ بأن اللقطة فى عز الظهيرة وبالشمس القوية ، والحقيقة المؤسفة أن هذا الخطأ والعيب ليس من مصورينا الأساتذة العظام الذين تعلمنا منهم الكثير ، بل هذا من الطبع فى المعمل الآن ، فقد كان فى الماضى فى كثير من أفلام الأبيض والأسود يتم التصوير هكذا فى النهار مع تعريض ناقص قليلاً ، ثم يطلب من المعمل أن يغمق الصورة - أى حرقها - لتبدو مثل الليل ، ولكن بالطبع الإخوة حاليًا لا يراجعون أحداث الأفلام ويجعلوننا نرى العجب فى أفلامنا القديمة وهى مسئولية معمل ، والذى يتسلم هذه الأفلام فى التليفزيون .

أما فى التصوير الملون فالأوضاع تختلف ، فقد أصبح للون هنا مصداقية لا يمكن تجنبها ولهذا فأى لون غير طبيعى حقيقى تعود عليه الإنسان قد يحدث بلبلة وعدم فهم ، كما أن الحساسية الطيفية فى صناعة الأفلام لها متطلبات كثيرة فى ظروف التعريض يجب أن يفهمها ويحترس منها مدير التصوير . . وفى حالة التصوير الملون للفجر فيجب أولا

ألا نضع مرشح الاتزان اللونى على العدسة ونترك الضوء الأزرق الموجود أصلا على الفيلم يسود وسيزيده ضوء الفجر المزرق ، وربما من أهم اللقطات العظيمة فى تاريخ التصوير السينمائى فى بلادنا ، مشهد خروج المومياوات فجراً فى فيلم « المومياء » (١٩٧٥) للمخرج الفذ شادى عبد السلام ، ومدير التصوير الرائع عبد العزيز فهمى ، وكذلك أفلام عديدة بعد ذلك .

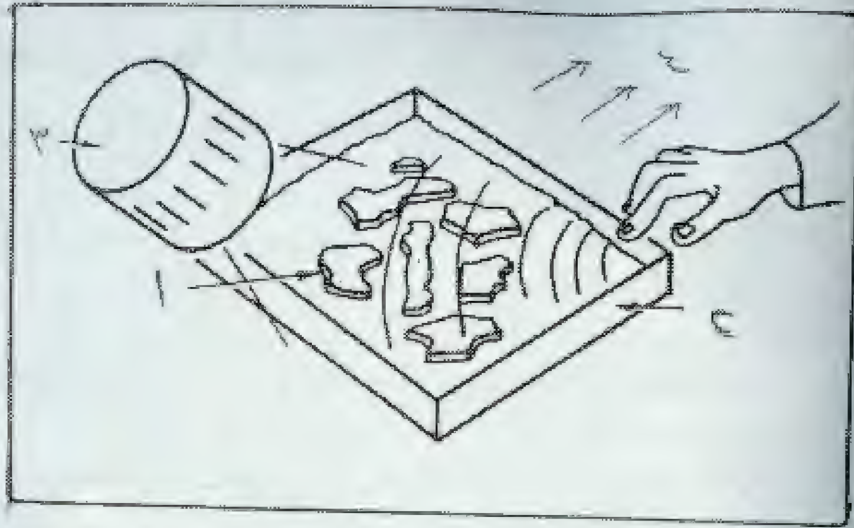
ولنأت لضوء الغروب فى التصوير الملون ، حيث يجب التفريق بين ضوء غروب الشفق الذى تلازمه حمرة دائمًا ، وخاصة فى السحب بالسماء وبالتالى انعكاس ذلك على كل شيء سنصوره ، أو ضوء الغروب فى الغسق الذى تغلفه الزرقة أكثر ويميل إلى العتامة ، وفى كلتا الحالتين تكون الطبيعة ملهمة للمصور باستعمال المرشحات التى تساعده على إبراز والمحافظة على ألوان الطبيعة الساحرة .

أما تأثير الليل الملون فى النهار ، فهذا يتم عندما نكون مضطرين لعمله ، إنتاجيًا وفنيًا ويسمى هذا Day For Night ويتم ذلك باختيار وقت التصوير ظهرًا حيث تكون ظلال الأشياء عمودية على الأرض - أى الشمس متعامدة - ولا نضع أى مرشح للاتزان اللونى على الكاميرا ، فنحصل على مسحة زرقاء ، وننقص التعريض درجة أو اثنتين ، وإذا كان فى المنظر سيارات تنير أنوارها ومبانى كذلك وأنوار الشوارع فمع الطبع الناقص فى المعمل نحصل على تأثير صناعى كأننا فى ليل ملون ونحن نصور أصلاً فى النهار ، ولكننى لا أحب استخدام هذا التأثير إلا فى ظروف قهرية كما حدث معى مثلاً فى فيلم « العار » (١٩٨٢) لعلى عبد الخالق ، وإن كان هذا التأثير استعمل كثيرًا فى الأفلام الملونة القديمة ، كما يجب تجنب نصوع السماء بعيدا عن زاوية التصوير .

● الأمواج وانعكاسات الماء :

هذا النوع من التأثيرات يكاد يكون منعدمًا فى أفلامنا ، إلا فيما ندر ، فبالنسبة للأمواج فحتى الآن لا يوجد فى أى استوديو بمصر حتى فى مدينة الإنتاج الإعلامى ، حوض مائى لتصوير النماذج بتجهيزاتها التحتية والسطحية ، ولا ماكينة أمواج سينمائية ، إلا فى الملاهى المائية فقط - وبالمناسبة فإنها تتبع نفس نظرية التشغيل - وبالتالى نصنع الأمواج والرذاذ فى أفلامنا بإلقاء جرادل الماء على الموضوع ، أو كما حدث معى فى فيلم « العار » كذلك أذ حركنا زوبعة من الأمواج فى حوض سباحة بتحريك الماء بقطع كبيرة مسطحة من الأخشاب .

أما انعكاسات الماء على الأشياء والأشخاص والوجوه ، فيتم عمل ذلك بوضع قطع



مؤثر انعكاسات الماء :
١ - قطع من المرآة غير منتظمه الشكل .
٢ - حوض به ماء .
٣ - مصدر أضاءة بزاوية قدرها ٤٥ درجة .
٤ - انعكاس الضوء بتأثير الماء .

متوسطة الحجم من المرايا غير المنتظمة فى حوض ماء - أو طشت - متسع وتغمر المرايا بالماء وتركز عليه كشاف إضاءة بحيث تكون زاوية سقوط الضوء على الحوض ، مساوية لزاوية الانعكاس التى بدورها ستكون على الأشياء التى تريد أن تلاحظ عليها تموج ضوء الماء المتحرك ، وكلما زادت المساحة زادت الاستعانة بعدد من الأحواض متراصة بجوار بعضها البعض .

٨ - السيرك ينقذ السينما

استعمال الحيوانات الحقيقية

فى صيف عام ٢٠٠٠ ، استدعاني المنتج واصف فايز وأعطانى سيناريو للفنان فاروق صبرى لأقرأه بعنوان : « الأسد صديقى » ، والبطولة الحقيقية فى الفيلم لسبع ضروس ولكنه طيب ومسالم مع فنان كوميدى من الجدد ، وبعد قراءة الفيلم اجتمعنا فى جلسة عمل مع المخرج الفنان نادر جلال فى مكتب المنتج في وسط مدينة القاهرة ، وإذ بنا نفاجأ بدخول السبع علينا حجرة مكتب المنتج ممسوكًا بسلسلة حديدية ويحيط به خمسة من الرجال الأشاوس الأشداء ، ومعهم الحلو مدرب الأسود الشهير بالسيرك القومى ، وأمره الحلو بقوة أن يبرك - أو يجعبز بالصعيدي- أمامنا أسفل مكتب المنتج . فزمجر السبع ولكن الرجال الخمسة انقضوا عليه فجعبز السبع ، والسيناريو فى رأيى مكتوب بمنطق وجمال وفلسفة وجميل فى تناوله للمواقف الكوميدية الراقية المبنية على المفارقة غير المتوقعة ويدعو للمحبة بين البشر والحيوان ، ومن يدرك السوق السينمائية المصرية يعلم أن مثل هذا الفيلم قد يلاقى نجاحاً مبهرًا . ولكنى أيقنت باستحالة التصوير مع هذا السبع البارك أمامنا على الأرض ، وهمست فى أذن صديقى المخرج وكان أقرب الجالسين المرعوبين بجوارى مثلى قائلاً : « يظهر يا نادر جه علينا الدور الأيام دى . . حتى يأكلنا هذا الوحش بعد ما فلتنا أنا وأنت من القرش قبل ما يمصمصنا تحت الميه » . وبالفعل ، وقف مشروع إنتاج الفيلم لعدم وجود أسد مدرب ويصلح للدور ويكون آمنًا .

ثم تشاء الأقدار أن يتصل بى المنتج إبراهيم شوقى بعد سنة ونصف لتصوير فيلم آخر بطله سبع كذلك من إخراج شريف حمودة ، ولكن لقى نفس مصير الفيلم الأول .

أسوق لكم هذين المثالين لتعلموا أيها القراء حجم الأزمة التى تواجهها السينما عندنا فى التعامل مع الحيوانات الحقيقية ، حيث لا يوجد عندنا حيوانات مدربة تصلح للأعمال السينمائية كما هو موجود فى الغرب حيث توجد شركات وأفراد متخصصون فى تدريب الحيوانات التى تستطيع التمثيل ، وهنا بخلاف دخول خدع وحيل الجرافيك والدمى المتقنة فى هذا الفرع من الحيل .

ولقد كانت حيوانات السيرك هى المنقذة الدائمة لتصوير الأفلام من زمن . فقد ذكرت لى الفنانة الرائدة مارى كوينى أنهم استعانوا فى فيلمى « زليخة تحب عاشور » و « رباب » بالحيوانات من هناك ، والفيلمان من إخراج أحمد جلال .



صورة من فيلم « زليخة تحب عاشور » .

وإذا استثنينا كمّ الخيول والدواب والجمال التى ظهرت فى الأفلام ، سواء فى أفلام المغامرات البدوية أو التاريخية أو الحربية أو فى أحداث معاصرة ، فسنجد قلة من هذه الخيول مثلاً تصلح للحركات الصعبة فى السقوط والانقلاب والقفز وخلافه ، ولقد تخصصت عائلة الجابرى من نزلة السمان بالهرم فى توريد هذه الخيول على مر عقود القرن الماضى للسينما .

ويستعان بالكلاب البوليسية المدربة نسبيًا من الشرطة ، أو من الأفراد الهواة . وإن كان فى ظروف كثيرة يستعان بكلاب غير مدربة بشكل جيد ، وأذكر أن أحدها عقرنى فى فيلم « البرىء » ، وآخر هاجم الفنان محمود عبد العزيز فى فيلم « فقراء لا يدخلون الجنة » ، وثالثًا أضاع إتقان نهاية فيلم « الغيرة القاتلة » . وربما من أشهر الكلاب التى ظهرت فى الأفلام ، الكلب الذى صاحب صالح سليم فى فيلم « الشموع السوداء » ، أو الكلب اللولو الأبيض المدلل الذى يملكه الباشا مع نجم الكوميديا الخالد نجيب الريحانى فى فيلم « غزل البنات » . ولقد أنتج فى حقبة الثمانينيات فيلم بطله كلب باسم « صديقى الوفى » - ولكن للأسف لم ير الفيلم النور حتى الآن!

أما الثعابين ، فقد استخدمت كثيرًا فى الأفلام ، كشىء خطير مصاحب للأحداث ، ولقد تخصصت عائلات من منطقة أبو رواش بالهرم فى إحضارها بأنواعها من الصغيرة غير

السامة ، أو الطريشة السامة جدًا إلى الكوبرا الكبيرة الخطيرة وإن كان - فى أغلب الأحوال - يقوم الرجل المتخصص المصاحب للثعابين بنزع أنيابها السامة من فمها ، وفى أفلام عديدة كان للثعابين دور مثل « لن أبكى أبدًا » أو « الشموع السوداء » أو « مسافر بلا طريق » أو « البرىء » أو « الكنز » .

واستخدمت القطط فى بعض الأفلام كنذير رعب أو شؤم أو فانتازيا ، ومن أشهرها فيلم « آلو أنا القطة » الذى تحول فيه القط إلى بشر فى قصة خيالية .

وما يهمنى فى ظهور الحيوان أو الطيور فى الفيلم أن يكون قد أصبح له مع نسيج العمل الدرامى دور مؤثر أو ربما هذا ما حدث فى دور طائر الببغاء فى فيلم « إنى راحلة » (١٩٥٥) لعز الدين ذو الفقار ، حين كان الطائر يفشى أسرار سيدته بتكرار الحوار بينها وبين حبيبها ، واستعملت بعض أنواع الطيور فى إبراز مظاهر الثراء والأبهة والعز سواء فى الماضى أو الحاضر ، مثل البغبغاوات والطواويس . وربما أشهر المشاهد على ذلك ، الطيور التى صاحبت شجرة الدر فى حياتها وعند قتلها ، وذلك الصوت المزعج الذى صاحب مشهد القتل فى فيلم « وا إسلاماه » .

ولا شك أن الحمار كان من الحيوانات المميزة فى كثير من الأفلام وبالذات الكوميدية ، والحمير ليست مميزة فقط فى السينما ، ولكن كثيرًا من الأدباء أمثال توفيق الحكيم وغيره كان الحمار فى روايته أحد محاور الدراما الأساسية . وفى فيلم « البنى آدم » (١٩٤٥) لنيازى مصطفى ، تتحول ثلاثة حمير إلى بشر ، فى خيال خصب ليعملوا على دحر الشر ، ولطبيعة الجمهور المصرى المحب للحكايات والفكاهة والقفشة ، نجد أن أفلامًا مثل ذلك تنجح فى ذلك الزمن ، وخاصة أن أبطالها من نجوم الكوميديا المحبوبين ، مثل إسماعيل يس ومحمود شكوكو وبشارة واكيم .

وكان للأسود أو السباع استخدام محدود للغاية فى الأفلام ، مثلاً فى أفلام السيرك أو جزء من المنظر السينمائى - الديكور - كما حدث فى فيلم « ثورة اليمن » (١٩٦٦) لعاطف سالم ، حيث كان يركع أسد تحت أقدام الإمام أحمد - قام بالدور الفنان القدير صلاح نظمى - وقد علمت بعد ذلك بفترة من المسئول عنه فى الفيلم ، أنه أسد شكلاً وهيئة فقط حيث كان أسدًا عجوزًا أحضروه من السيرك ، ورغم ذلك يحقن بمهدئ حتى يبقى ساكنًا ، كما يربط بأرضية الاستوديو بسلسلة قوية من الحديد . أو كما ظهرت الأسود فى أفلام قليلة من بعد مثل « عماشة فى الادغال » (١٩٧٢) لمحمد سالم ، أو « الكنز » (١٩٩٣) من إخراجى ، أو « أفريكانو » لشريف عرفه عام ٢٠٠١ .

كما استخدمت الفئران والحشرات والزواحف مثل السحالى وخلافه فى بعض



استعمال الحيوانات (الفيل) فى فيلم « بيت الله الحرام » .


أثناء تصوير فيلم « السيرك » المصور مصطفى إمام ومدير التصوير عبد العزيز فهمى داخل قفص الأسد .

الأفلام ، وإن كان استعمالها محدودًا للغاية . وربما من أشهر هذه الأفلام « الذل » (١٩٩٠) لمحمد النجار . ولقد استعمل الفيل فى الفيلم الإسلامى « بيت الله الحرام » (١٩٥٧) لأحمد الطوخى ، حيث قاد أبرهة الحبشى جيشه لهدم الكعبة ، ليرفض الفيل ذلك ويسجد مسبحًا بحمد الله ، وإن كان للفيل دور فى أفلام السيرك القديمة ، ومواقف الحب الكوميدية فى حديقة الحيوان .

ومن أكثر الحيوانات التى ظهرت فى الأفلام بعد الخيول والحمير - وهذا أمر نسبى - أحد الحيوانات من فصيلة القرود وتسمى الشمبانزى كحيوان مسالم ذكى مرافق للإنسان فى كثير من أحداث الأفلام وفى مثل أفلام « إسماعيل يس فى حديقة الحيوان » (١٩٥٧) لسيف الدين شوكت و « إسماعيل يس طرزان » (١٩٥٨) لنيازى مصطفى ، أو « القرداتى » (١٩٨١) لنيازى مصطفى كذلك ، و « الكنز » (١٩٩٣) ، أو فيلم « أربعة فى مهمة رسمية » (١٩٨٧) لعلى عبد الخالق ، أو فى بعض الأفلام التى ظهرت فيها شخصية القرداتى المتجول فى الشوارع والموالد مصاحبًا لقرد ، وإن كان ليس من نوع الشمبانزى ، مدرب على أداء حركات معينة مثل « عجين الفلاحة » ، و « نوم العازب » . . . إلخ . وإن كان هذا قد اندثر تقريبًا من حياتنا ولا يشاهد فى الشوارع الآن .

وأحب أن استعرض تعاملنا كفنيين فى تجربة تصوير ثلاثة حيوانات غير مدربة فى فيلم « أربعة فى مهمة رسمية » وهو من تصويرى ، وكذلك مدى المعاناة التى حدثت لنا وللحيوانات فى تنفيذ الفيلم ، وأبدأ بالقردة دلال التى كانت قردة صغيرة أنثى من فصيلة الشمبانزى ، وكان يصاحبها مالكها الذى حصل على دور فى الفيلم حتى يوجد معها دائمًا ، وبما أنها صغيرة فإنها لم تكن تعلم أشياء كثيرة حتى من صاحبها الذى كان يوسعها ضربًا فى مواقف كثيرة ، وربطت هذه القردة الصغيرة بين ضربها وظهور الفنان أحمد زكى بجوارها فى مشاهد التمثيل ، وبالتالى حدثت عداوة شديدة منها لأحمد ، بالرغم من أنها كانت تذهب لجميع العاملين بكل سهولة إلا أحمد ، وفى أحد المواقف عضته من أذنه - وهى المسالمة جدًا - وكانت قمة إثارتها فى وجودها معه ، وكان ذعر القردة الصغيرة يشتد فى اللقطات التى بها جماهير كثيرة وتكون هى بعيدة عن صاحبها ، وحدث ذلك بالطبع فى مواقف كثيرة بالفيلم ، ربما من أهمها المزاد فى الأقصر ، والأحداث فى ميدان طلعت حرب بالقاهرة ، وانطلاقها بين الجماهير فى ذلك الزحام ، أو عبورها ذلك السيل الجارف من السيارات على كوبرى ٦ أكتوبر ، ولهذا كانت المعاناة مع دلال كبيرة .

أما الجحش الصغير الذى اصبح حمارًا بعد ذلك فى أحداث الفيلم ، فهذا المسكين كان لا يفهم أى شىء - لأنه غير مؤهل ومدرب علميًا - وكان عندنا رجل مسئول عنه



أحمد زكى والشمبانزى الصغيرة دلال فى فيلم « أربعة فى مهمة رسمية » (١٩٨٧) إخراج على عبد الخالق وتصوير سعيد شيمى ويعتمد الفيلم على ترويض قردة وحمار ومعزة .



إسماعيل يس يحمل الشمبانزى فى فيلم « إسماعيل يس فى حديقة الحيوان » .



الشمبانزى فى حضن إلهام شاهين وحوله فاروق الفيشاوى ويوسف داود فى فيلم «الكنز» عام ١٩٩٣

لإطعامه والمحافظة عليه ، وفى إحدى المرات التى نريد فيها أن يفتح فمه لنسمع نهيقه ، فشلت كل حيل أن نسمع صوته مما جعل المسئول عنه يربط لسانه بحبل ويشده من الجهة التى لا تظهر للكاميرا على أن نصوره وهو مفتوح الفم ونركب صوت النهيق بعد ذلك فى المونتاج .

وفى تصرف آخر قاسٍ للغاية ، قام نفس المسئول بوضع قليل من مسحوق « الشطة » فى فتحة الشرج حتى يجعله يجرى فى ميدان طلعت حرب بعدما فشلت كل المحاولات فى جعله يجرى ، وكانت النتيجة أنه فلسع من ميدان طلعت حرب إلى ميدان عابدين وأنا بالكاميرا فى يدى ألهث وراءه فى عدة لقطات ، وبالطبع هذا غير منطقى ويمكن أن نقول عليه غير حيوانى (على وزن غير إنسانى) ، ولكن فى سبيل الحصول على اللقطة المطلوبة تهون أشياء كثيرة فى السينما . . . !!

هل اقتنعت أيها القارئ لماذا هربت أنا وصديقى المخرج من تصوير أبو السباع . . ؟ أرجو أن تكون قد أدركت .

أما المعزة السوداء ذات العيون الساهمة فى الفيلم ، فقد كانت لها هى الأخرى حكاية ، أحيانًا تكون مسالمة وتسير بسهولة وأحيانًا تتشبث بالأرض ، ولكننا فوجئنا فى مشهد عبورها كوبرى ٦ أكتوبر بأنها لا تريد التحرك والمشى بشكل لافت للنظر حقيقى ، اقترب منها مساعد المخرج محمود عبد الشافى ليكتشف أنتفاخ بطنها ، وأنها فى زمن تصوير الفيلم لم يعزلها المسئول بمفردها بل تركها فى زريبة تجمع الحيوانات معًا ، فبحثت لها عن عريس وكانت الطامة فى التصوير أنها ستلد قريبًا .

أما بالنسبة للغوريلا التى ظهرت فى العديد من أفلامنا ، بداية من « نادوجا » (١٩٤٤) لحسين فوزى ، فهى فى حقيقتها إنسان يرتدى رداء مثل الغوريلا وقناعًا لوجهها ، كما يحدث فى الملاهى الليلية ، وأغلب الأفلام تستعين بهؤلاء الرجال الذين يقومون بهذه النمرة فى الملهى .

كما ظهر النعام فى فيلم « صاحب صاحبه » (٢٠٠٢) لسعيد حامد .

٩ - ابن الروبوت الشقى

استعمال الدُّمى الآدمية والصناعية

مما لا شك فيه أن استعمال الدُّمى المتحركة الصناعية فى الأفلام المصرية شىء غير موجود فى كل تاريخها ، فالمقصود بذلك أن يكون عندنا جسم إنسانى أو حيوانى يتحرك ميكانيكيًا وينفذ ما يطلب منه فى صناعة الأطياف ، كما يحدث فى السينما العالمية حيث حيوانات مثل الدببة أو التماسيح أو الدرافيل والقرش والقطط والكلاب كلها غير حقيقى . ويتم بناؤها على هيكل من المعدن يتحرك بشرائح إلكترونية مثبتة بداخله ، ثم يغطى بطبقة زغوبية من مطاط لدن تتحرك فيه القطع المعدنية آخذة الشكل الخارجى للشىء بسهولة ، بما فيها الأطراف والفم والعيون ويكسى كل ذلك بجلد شبيه بشكل ولون الجلد الطبيعى للحيوان ، ويمكن تحريك ذلك إلكترونيًا من بعد أو عن طريق أسلاك موصولة بوسيلة تحكم ، أو ببعض الوسائل الميكانيكية بمساعدة بعض الأفراد . وتطورت صناعة النموذج أو الدمى المتحركة بشكل مذهل فى السبعينيات وما بعدها فى العالم ، كما أن الرائد الفرنسى جورج ميليس كان أول من صنع دمية عملاقة تتحرك ميكانيكيًا بواسطة عدد من الرجال فى الاستوديو الخاص به بفرنسا .

وفى السينما المصرية ، ظهرت الدمية المتحركة ولكن يرتديها إنسان فى فيلمين « رحلة إلى القمر » (١٩٥٩) لحمادة عبد الوهاب ، حيث يظهر الرجل الآلى « أوتو » فى أحداث الفيلم (انظر الصور) . وكان عبارة عن رداء من الكرتون المقوى يرتديه رجل على هيئة جسمه بأشكال مستطيلة ومربعة تكعيبية ويخرج من رأسه أسلاك كهربائية لولبية ، وموجود فى منطقة صدره لمبات مضاءة باستمرار . أما الفيلم الثانى ، فكان كوميديًا يرتدى فيه الفنان حسن مصطفى حُلَّة شبيهة بالرجل الآلى « أوتو » ، إذ كان وجهه يظهر من علبة مربعة الشكل تمثل رأسه ، وتكون نكتة النهاية فى الفيلم ، أن يولد لهذا الرجل الآلى طفل آلى صغير ، كان عبارة عن أحد الألعاب الآلية الصغيرة التى تباع فى المحلات التجارية بالقاهرة وقتها ، وهو فيلم « المليونير المزيف » (١٩٦٨) لحسن الصيفى .

وغير هذين الفيلمين ، لا أعتقد أن شخصية الروبوت قد ظهرت فى أفلامنا حتى نهاية القرن .

ولكن ظهرت أنواع أخرى من الدُّمى كما أوضحت فى ارتداء الآدميين جلدًا يمثل



ملصق دعاية فيلم « رحلة إلى القمر » عام ١٩٥٩ .



مسوخ فى فيلم « عمرو ٢٠٠٠ » فى مصر السوث .

شكل وقناع حيوان الغوزيلا ، وكان ذلك فى أفلام « نادوجا » و « بيت الأشباح » (١٩٥١) لفطين عبد الوهاب ، و « عليش دخل الجيش » (١٩٨٩) ليوسف إبراهيم ، أو ارتداء أشخاص آدميين لمسوخ كما حدث فى فيلم « حرام عليك » (١٩٥٣) لعيسى كرامة ، بحيث ارتدى الفنان محمد صبيح قناعًا يمثل الإنسان المجمع فى معمل فرانكنشتين ، أو يتحول الفنان نبيل الألفى إلى الرجل الذئب - راجع الجزء الأول من الكتاب - أو كما حدث فى فيلم « عمر ٢٠٠٠ » (٢٠٠٠) لأحمد عاطف ، فى ظهور مجموعة من الأموات من العالم السفلى فى شيء من الخيال بالطبع ، وهم يرتدون أقنعة غريبة . . فى كل هذه الدمى المتحركة يكون الإنسان وما يرتديه هو العنصر الأساسى فى الحركة .

أما الدمى الصماء والمصمتة التى تستعمل فى اللقطات الصعبة التى تكون خطرة على الإنسان ، مثل السقوط من مبنى شاهق أو فى حريق أو الصدمة من قطار أو سيارة ، أو التطاير مع انفجار ، فهى تصنع بجودة من الخشب وتكون ذات مفصلات فى الأماكن التى يجب أن يتحرك فيها الجسم وينثنى ، كما أن هناك دمى من القماش تحشى بالقش تكون - شغالة - فى الفيلم فى اللقطات البعيدة التى لا تكون التفاصيل بها مهمة .

كما يستعمل الدمى الصلبة للمحلات التجارية فى عرض الملابس (المانيكان) فى بعض المواقف ، ولكنها لا تصلح فى حقيقة الأمر لأعمال الخدع السينمائية . ومن أمثلة الأفلام التى تم استعمال الدمى الصماء بها « إسماعيل يس فى متحف الشمع » (١٩٥٦) لعيسى كرامة ، و « فضيحة فى الزمالك » (١٩٥٩) لحسام الدين مصطفى ، و « هذا الرجل أحبه » (١٩٦٢) لحسين حلمى المهندس ، وفيلما المخرج أشرف فهمى « إعدام قاضى » (١٩٩٠) ، و « امرأة فوق القمة » (١٩٩٧) والعديد من الأفلام .

١٠ - ما زال إسماعيل يس فى الطيران

التصوير السينمائى من الجو

من المناهج العلمية التى كان يدرسها الرائد أستاذ العلوم والطبيعة محمود خليل راشد فى معهد العلوم والاختراعات الحديثة بالمراسلة عام ١٩٢٤ ، وكما أوضحت ذلك من قبل ، جزء خاص بأسس ونظريات الخدع والحيل فى السينما ، وكان من ضمن ما يدرس السينما فى السفن الفضائية ، والذى كان يقصد به وقتها التصوير من المناطيد والطائرات التى كانت اختراعات حديثة فى الربع الأول من القرن الماضى .

ولم يشهد الستار الفضى المصرى ، حسب معلوماتى وإن لم أكن مخطئًا ، أى أفلام مصورة من الجو بالطائرات أو البالون أو المناطيد ، وتحمل لنا الأوراق والأفلام أنه فى عام ١٩٣٨ عرض المخرج الطيار أحمد سالم - مدير ستوديو مصر سابقًا ، وكان من أوائل المصريين الذين تعلموا الطيران فى المملكة المتحدة - باكورة إنتاجه وإخراجه « أجنحة الصحراء » ، وعرض فى الثامن من ديسمبر فى سينما ديانا بالقاهرة والكوزموجراف بالإسكندرية ، وأنا للأسف لم أشاهده ، ولم ألتق بأى شخص يكون قد شاهده ، وملخص موضوعه المنشور فى الموسوعات لا يفيدنى بشىء فيما أبحث عنه ، ولذلك أقول ربما يكون أول فيلم مصرى فيه بعض اللقطات من الجو ، وفى ملصق الدعاية الخاص بالفيلم يشير أنه أول فيلم مصرى تشترك فيه وحدات الطيران الحربى (انظر الصور) وقام بتصويره جوليو دى لوكا وفيرى فاركاش .

وفى حقبة العقد السادس من القرن الماضى وبعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وإعادة تسليح وتحديث القوات المسلحة المصرية ، قام بعض مصورينا فى خدمة هذا التطور والتحديث وتعاونوا فى كافة مجالات التصوير السينمائى وعلى رأسها التصوير من الجو ، وقام بذلك الرائد مدير التصوير عبد الحليم نصر ، وأخوه الأصغر مدير التصوير محمود نصر ، ومدير التصوير مصطفى حسن ، وغيرهم .

كما أنتجت سلسلة من الأفلام الفكاهية المحبوبة التى تحمل اسم الممثل الفنان إسماعيل يس ، وتخدم فى مضمونها الفكاهى العام التعريف بالقوات المسلحة المصرية .

فبعد النجاح الذى حققه إسماعيل يس فى الفيلم الأول الذى يحمل اسمه وهو « عفريتة إسماعيل يس » (١٩٥٤) لحسن الصيفى ، اتجه التفكير إلى عمل سلسلة من



ملصق دعاية فيلم « أجنحة الصحراء » أولى أفلام المخرج أحمد سالم (١٩٣٨) .

الأفلام فى أفرع القوات المسلحة ، وإن كان ذلك ليس بشكل تخطيطى من رجال الثورة أو بتوجيه منهم ، ولكنه قوبل باستحسان ومساعدة كاملة بتقديم الخدمات فى التصوير داخل وحدات الجيش بدون أى مقابل مادى ومما لا شك فيه أن المنتجين وجدوا إغراء كبيرًا فى ذلك ، وخاصة وأن النجم الكوميدى إسماعيل يس كان من أكثر الأوراق الرابحة تجاريًا فى هذه الفترة وما بعدها لفترة ، حتى أنه كان يتندر بأنه يصور ثلاثة أفلام فى اليوم الواحد . ويقول : « المنتج الشاطر هو من سيسرقنى من تصوير إلى تصوير آخر » . وبالفعل ، كانت تحاك الخطط فى كيفية سرقة النجم المحبوب من داخل البلاتوه إلى ستوديو آخر أو بلاتوه آخر ، وهذا للتاريخ ولم يحدث بعد ذلك مع أى مُمثل كوميدى ؛ لذلك فهذا النجم ما زال يعيش بيننا من جيل إلى آخر .

كانت هذه السلسلة من الأفلام الحربية مواكبة لعقد صفقة الأسلحة التشيكية التى عقدها الزعيم الخالد جمال عبد الناصر وأعلنها للعالم عام ١٩٥٥ ، فى أعقاب الهجوم المفاجئ الغادر الذى قام به العدو الإسرائيلى على قطاع غزة الفلسطينى الذى كان تحت الوصاية المصرية ، هذه الصفقة جاءت صفعة لكل من المملكة المتحدة البريطانية والولايات المتحدة الأمريكية اللتين رفضتا تسليح قواتنا المسلحة بأسلحة حديثة ، لذا جاءت هذه الأفلام مناسبة لهذه الفترة التاريخية المهمة ولتشجيع الانضمام والاهتمام بها .

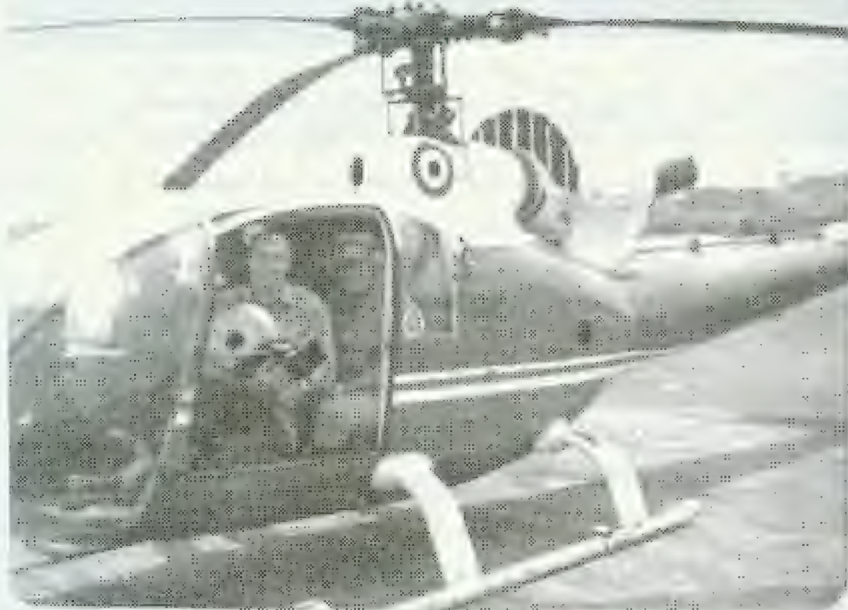
وكان تسلسل هذه الأفلام كما يلى :

- « إسماعيل يس فى الجيش » (١٩٥٥) لفطين عبد الوهاب وهو ضابط سابق فى الجيش ، ومن تصوير حسن داهش .
- « إسماعيل يس فى الأسطول » (١٩٥٧) لفطين عبد الوهاب ، وتصوير عبد العزيز فهمى .
- « إسماعيل يس بوليس حربى » (١٩٥٨) لفطين عبد الوهاب ، وتصوير كليليو .
- « إسماعيل يس فى الطيران » (١٩٥٨) لفطين عبد الوهاب ، تصوير على حسن .

وهذا الفيلم الأخير أعتبره أول تصوير جوى من طائرة نفاثة حديثة زودت بها القوات الجوية وقتها ، فقد حكى لى مدير التصوير الكبير على حسن أن التصوير تم من طائرة نفاثة ميج روسية الصنع من طراز (١٥) ومخصصة بالذات لتدريب الطيارين الجدد ولذلك فهى مجهزة بمقعدين ، وجلس الأستاذ على حسن فى المقعد الثانى وبكاميرا صغيرة سينمائية محمولة باليد قام بكل اللقطات التى ظهرت فى الفيلم سواء للحدث ، أو لشاشة العرض الخلفى التى تم استغلالها بعد ذلك فى البلاتوه ، وإسماعيل يس داخل كابينة القيادة ويطير بالطائرة . وأخبرنى الأستاذ على حسن أنه شخصيًا فوجئ بالسرعة الشديدة لهذه الطائرة



مدير التصوير الرائد مصطفى حسن بملابس الطيران والقفز بالمظلة فى أحد قواعد القوات الجوية المصرية فى الخمسينيات .



مدير التصوير سعيد شيمى فى طائرة مروحية صغيرة (جازيل) استعدادا للإقلاع والتصوير من الجو فى الفيلم التسجيلى « عباد الشمس » إخراج خيرى بشاره .



قام مدير التصوير الرائد عبد الحليم نصر وأخوه مدير التصوير محمود نصر بأعمال تصويرية كثيرة من الجو فى خدمة القوات المسلحة المصرية فى العقد الخامس والسادس ، وهذه اللقطة لهما بعد رجوعهما من أداء مهمتهما فى أحد المطارات الحربية .

الصغيرة ، حيث إنه طار قبل ذلك فى عدة طائرات مروحية ، ولكن السرعة فى هذه الطائرة أصابته بغُصّة فى حلقه أثناء البلع والتنفس استمر معه لمدة طويلة بعد ذلك .

وبعد « إسماعيل يس فى الطيران » لم تشهد أفلامنا تصويرًا جويًا إلا فى حرب أكتوبر ، وبالذات فى فيلم « حتى آخر العمر » (١٩٧٥) لأشرف فهمى ، حيث تم التصوير الجوى من خلال طائرة مروحية (هليوكبتر) . ولقد استخدم التصوير الجوى بعد ذلك فى عدد من الأفلام مثل « القطار » (١٩٨٦) لأحمد فؤاد ، و « منزل العائلة المسمومة » (١٩٨٦) لمحمد عبد العزيز ، و « جحيم تحت الماء » (١٩٨٩) لنادر جلال ، و « جحيم ٢ » (١٩٩٠) لمحمد أبو سيف ، و « الطريق إلى إيلات » (١٩٩٤) لإنعام محمد على ، و « الرجل الثالث » (١٩٩٥) لعلى بدرخان ، وغيرها من الأفلام وخاصة فى الأفلام التسجيلية والدعائية والفيديو كليب .

والحقيقة ، أن التصوير الجوى فى مصر لم يتقدم بالأسلوب التكنولوجى المعروف عالميًا ، فكل الجهد والتعب يقع على عاتق المصور وهو متشبث حاملاً الكاميرا بين يديه ونصف جسده خارج جسم الطائرة المروحية مقاومًا قوة دفع المروحة العلوية ، مع أن التصوير الجوى الآن قد تعددت طرقه وأجهزته ومعداته الفائقة فى تقليل الاهتزازات التى تحدثها آلية طيران الطائرات المروحية ، ويوجد حاليًا جهاز فى شكل الكرة بداخله الكاميرا يركب أمام الطائرة أو بجوارها ويمتص الاهتزاز بشكل كامل مذهل ، يجعل الصور ثابتة مائة فى المائة ، وهذا التطور جاء تتويجًا لعدة طرق سابقة فى امتصاص الاهتزاز فى الطائرات المروحية .

كما توجد طائرات مروحية صغيرة لا يزيد حجمها على حجم الموتوسيكل الصغير مزودة بالكاميرات ووسائل امتصاص الاهتزاز ، وتعمل بدون طيار بالتوجيه اللاسلكى من بعد وتستطيع أن تنفذ لقطات صعبة وقريبة جدًا للأشياء ؛ ولهذا يستخدمونها كثيرًا فيما يسمى لقطات (عين الطائر) ، وإن كنت علمت مؤخرًا من أحد الزملاء أنه حاول إحضار واحدة لحسابه ، إلا أن مقتضيات الأمن القومى حالت دون ذلك .

وهذا يؤكد أننا بعيدون خطوات كثيرة عن هذا الفرع من فروع التصوير ، لدرجة أنى صورت من الجو كثيرًا بدلاً من مصورين أجانب يرفضون أن يمتطوا طائرات مروحية حربية فى التصوير الجوى ، وغير مخصصة تكنيكيًا للتصوير السينمائى .

١١ - البحث عن نورماندى .. تو .

المؤثرات فى التصوير السينمائى على سطح الماء وتحته

وجد التصوير السينمائى الفعلى تحت سطح الماء فى وطننا لأول مرة عام ١٩٨٦، وذلك بمعنى أن الموضوع يحدث تحت الماء وكذلك المصور السينمائى معه تحت الماء ويقوم بعمله بالتصوير وضبط الضوء واللون والتكوين .

ولكن قبل ذلك كانت عندنا محاولات متفرقة لمجموعة مديرى التصوير ، على رأسهم الرائد عبد الحليم نصر وكمال كريم ومحسن نصر وسمير فرج ومؤلف هذا الكتاب ، وكل هذه المحاولات لا تخرج عن بعض اللقطات للأجواء تحت الماء ولكن المصور يلتقطها وهو على السطح فى الهواء ، وقد تم تجهيز حوض من الزجاج أو برميل به فتحة من زجاج يضع بها الكاميرا ويصور ما تلتقطه ، مثل قيعان المراكب الزجاجية المنتشرة فى الغردقة وشرم الشيخ . ولكن أحسن هذه المحاولات ما قام بها أستاذنا عبد الحليم نصر ، حيث صمم عازلاً من البلاستيك لكاميرا مقاس ١٦ مللم وضعها فيه بحيث تستطيع أن تطفو ويمسكها المصور على السطح ويصور ما تحت الماء ، ولكنها لا تغوص لأنها لا تتحمل الضغط ولكنها لا تسرب الماء إلى الكاميرا وهى بالداخل ، ولقد تفضل الأستاذ المنتج عمرو نصر نجل أستاذنا بإحضارها مرة لى ومشاهدتها فى مكتبه .

ثم حدثت محاولات بالاستعانة بمصورين من الخارج بمعداتهم كما حدث مع شركة أفلام التلمسانى ، وقطاع الإنتاج بالتليفزيون ، وأخيرا فيلم « شورت وفانلة وكاب » (٢٠٠٠) لسعيد حامد ، وتم التصوير بكاميرات الفيديو ونقلها إلى السينما كما تم فى فيلم « جحيم ٢» (١٩٩٠) لمحمد أبو سيف ، وبالتالى نحدد أن أول تصوير سينمائى محلى بالمفهوم العلمى الصحيح بمصر كان فى فيلم « حالة تلبس » الذى تم تصويره عام ١٩٨٦ وعرض عام ١٩٨٨ وهو من إخراج هنرى بركات ، ولمزيد من المعلومات أرجو الرجوع لكتاب « التصوير السينمائى تحت الماء » من تأليفى والناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦ .

ولقد أوجد التصوير تحت الماء بالضرورة الحاجة إلى بعض الحيل والخدع التى تخدم الموضوع والحدث فى العالم تحت الماء ، ولقد كانت أغلب الموضوعات التى طرحت فى هذه السينما ، حكايات المغامرة والحركة والتشويق ، وكانت خبرتى كمصور

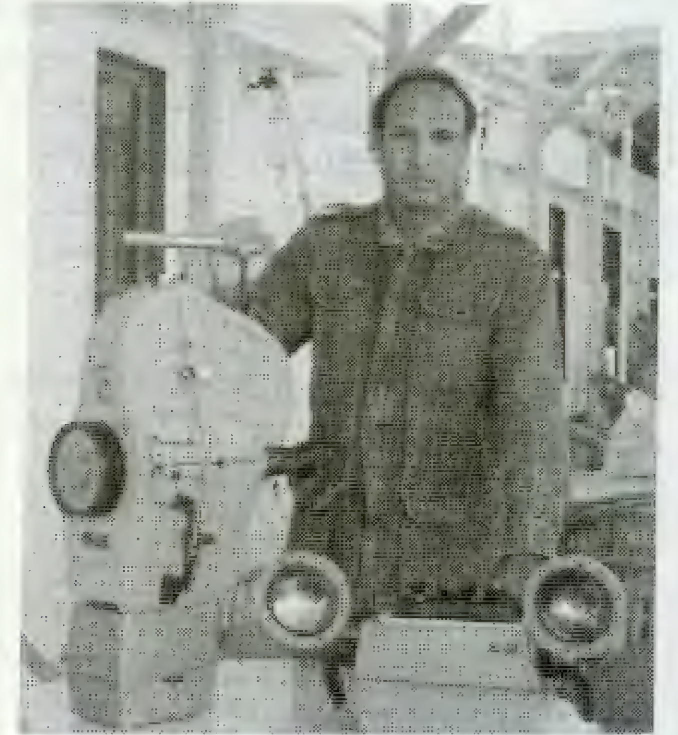
جديد تحت الماء وكذلك خبرة كل العاملين معى وعلى رأسهم المخرج الغواص نادر جلال ، وبالتالى كل ما تفكر فيه من حيل أو مؤثرات تحت الماء هى نتاج فكرنا وجهدنا كمجموعة تغوص لتصنع حلمًا جميلاً لمصنع الأحلام هذا ، ولولا حبنا الشديد والجم لفن السينما ، لكانت الصعاب قهرتنا من البداية ، حيث واجهتنا صعاب كثيرة ومستمرة ، ولكننا تغلبنا عليها بالابتكار وكدح الذهن واستمرار التجارب وتنوعها وتتويجها فى نهاية الأمر بالنجاح . وفى أحيان كثيرة أصابنا الفشل المؤلم ، أو الفشل المضحك ، فالفشل المؤلم كنت أنا ضحيته ، فأنا مصور أريد الكمال لصورتى تحت الماء ولن أرضى بأدنى من ذلك ، وفى سبيل ذلك أصبت إصابات كثيرة فى يدى وأجزاء من ذراعى من الشعاب القاطعة أو الحارقة والسامة . وفى مرحلة تصوير فيلمى الأول فى البحار وهو « جحيم تحت الماء » ، كانت ذراعى ويدى مشوهتين لدرجة أنى شككت أنهما ستستمران هكذا .

أما الفشل المضحك ، فكان فى الغالب من تصرف الكائنات البحرية معنا وبالذات الأسماك وصديقتى الوقار الضخمة (نابليون) أو تلك الصغيرة المغرمة بتنظيف أذنى من الشعر ، أو تلك الديوك السامة حين هجمنا على مسكنها لنحتله لأيام تصور الذهب داخل السفينة الغارقة ، الحقيقة كنا غير أخلاقيين مع السمك والثعابين حتى نستغله فى التصوير ، فكان يتعامل معنا بحب ونحن نضحك عليه بالبيض حتى توجهه ، وبين هذا وذاك نجحنا فى مسايسته وفى نفس الوقت فى إطعامه البيض المسلوق بكامل حجمه للسمك الكبير ، والمفتت للسمك الصغير ، حوادث كثيرة ومغامرات حدثت لنا وحلول مبتكرة تعلمناها وضعناها فى أفلامنا تحت الماء ، التى أصبحت الآن جزءًا من تاريخ صناعة الأطياف فى بلادنا .

وفى التصوير السينمائى تحت الماء ، بالإضافة إلى مشاغلنا الجمة ، هناك مشكلة أن نعى لأنفسنا ولسلامتنا من أخطار الغوص البيولوجية ، وكذلك كان همى الأكبر فى تصوير ممثل ما تحت الماء ولو لمترين ثلاثة فقط أن نوفر شروط السلامة الآمنة له كاملة ، وكانت أول شروطى للممثل أن يكون يعرف السباحة ، ولكن للأسف كثيرين من ممثلينا لا يعرفون السباحة ، وأغلب الأعمال التمثيلية تحت الماء مع البدائل - الدوبلير - فى اللقطات الكثيرة والبعيدة والمتوسطة ، ولكن إذا احتاج الأمر إلى عدة لقطات مكبرة للممثل فإننا نصنعها فى عمق بسيط جدًا . ورغم كل ذلك واجهت مشاكل مع الممثلين ، ومنها وجود بديل فى حجم الفنان يحيى الفخرانى فى فيلم « جريمة فى الأعماق » (١٩٩٢) لحسام الدين مصطفى ، وحين وجدت أحد أصدقائى الغواصين ، كانت المشكلة كيف يترك عمله كطبيب بالقاهرة ويتوجه معى للعمل فى شرم الشيخ .



لقطة من فيلم « حالة تلبس » .



مدير التصوير سعيد شيمي مع أول كاميرا سينمائية للتصوير تحت الماء ، ومعدات الإضاءة المصنعة كذلك بمصر ، وقد قام بتصنيعهما أوهان هاجوب .

ورعب الأعماق للذين لا يغوصون . . واجب ، فهذا حدث لسمير صبرى حين تطلب الأمر بعض اللقطات المقربة لوجهه في مكان على عمق خمسة أمتار ، أو عندما أصيب يحيى الفخرانى (بشرقة) وهو تحت الماء ، ولكن فى النهاية الربط بين البديل والممثل الحقيقى أوجد تلك المصداقية المرئية فى هذه الأفلام .

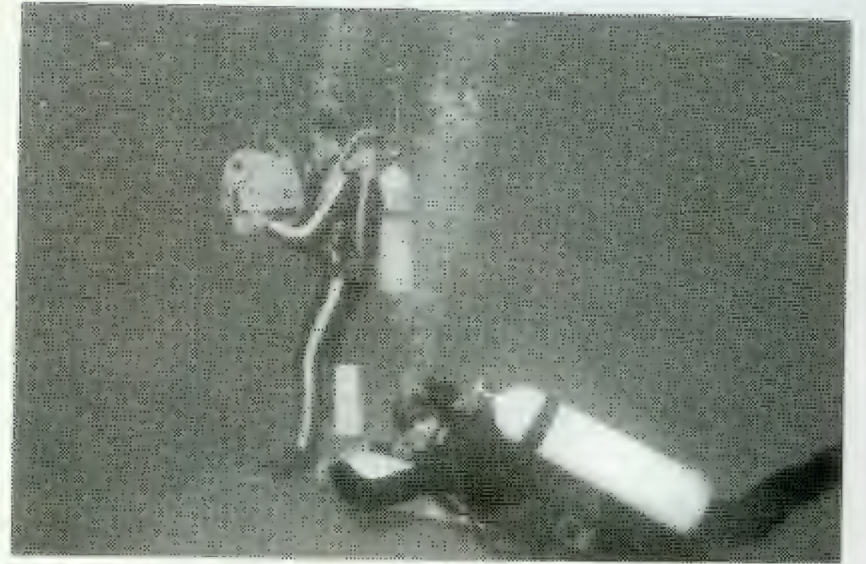
وأهم المؤثرات الخاصة التى صنعت تحت الماء هى :

- الانفجارات .
- الشباك الحديدية .
- النماذج والاكسسوارات .
- أسلحة الماء البيضاء والمضغوطة .
- تثبيت الشعر المستعار (الباروكة) .
- لمعان الماس وانطفاء الذهب .
- التحكم فى معدلات سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا .
- بناء مناظر (ديكورات) تحت الماء .
- ترويض الأسماك .
- مرشحات التصحيح والليل الصناعى .
- التصوير فوق سطح الماء .
- النيران فوق سطح الماء .

وسأستعرض ما فعلنا تحت الماء مع المؤثرات والمواقف العجيبة التى حدثت لنا .

• الانفجارات :

الإشارات اليدوية هى لغة الحديث بيننا تحت الماء ، على أيامنا ، ولقد تعلمنا هذه الإشارات أثناء دراستنا العملية والنظرية للغوص ، ثم أضفنا لها بعض الإشارات الخاصة بالتصوير تحت الماء ، مثل : ابدأ التصوير – اللقطة ناجحة – اللقطة مطلوب إعادتها – اتبعنى لمكان تصوير آخر . . وهكذا ، ولكن الأهم أننا كنا نخطط للتصوير وشكل اللقطات ونحن على الشاطئ ، ونرسم شكل اللقطة والزاوية فى لوحة خاصة بيضاء من البلاستيك ، ولم تكن قد تعلمنا هذا فى أول عملنا تحت الماء ، حيث كنت أنزل بورقة مرسوم عليها اللقطات وأطبقها وأضعها فى سترة الطفو الخاصة بى (انظر الصور) ، وهكذا كانت خطواتنا تحت الماء استكشافية أولاً بأول .



فى تنفيذ الانفجارات تحت الماء فى فيلم « الطريق إلى إيلات » سعيد شيمى يستعد للقطة وأحد الغواصين يضع أسفله أنبوبة هواء مضغوط ليفتح صمامها ويخرج منها الهواء مندفعاً بقوة محدثاً دوامة من الفقاقيع الهوائية .

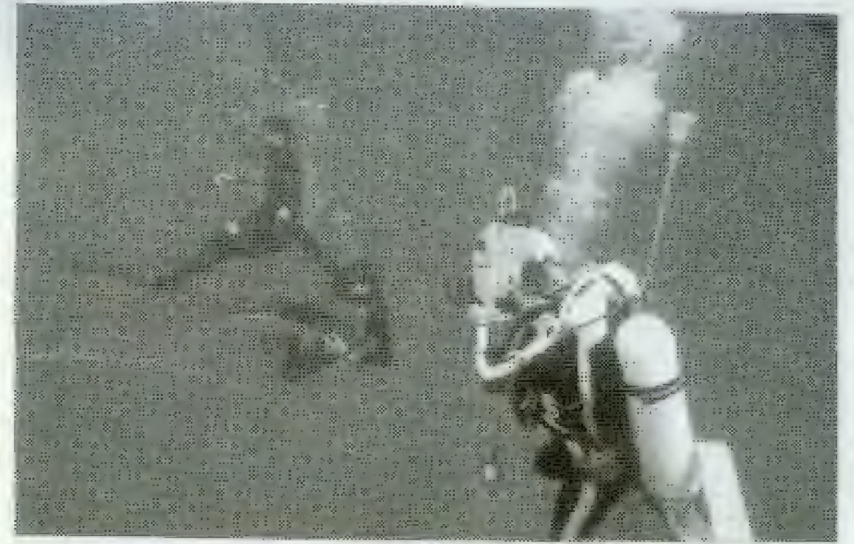


فى تنفيذ تفجير الباب الحديدى فى السفينة الغارقة لإستخراج الذهب فى فيلم « جزيرة الشيطان » ووضع المصور فى استعداد لمرور أبطال الفيلم .

وكنا قد اهتدينا للانفجارات تحت الماء فى فيلم « جحيم تحت الماء » ، حيث تسرد الأحداث القاء عبوات إصبعية ناسفة (ديناميت) لصيد السمك - وهذا مخالف للقانون - وتتم هذه الانفجارات تحت الماء وبطلنا فى الأعماق ، وهدانا تفكيرنا إلى وضع غواصين مختبئين بين الصخور والشعاب المرجانية ومعهم أنابيب الهواء المضغوط بين أيديهم ، بحيث إذا فتحوا صمام الأنبوبة مرة واحدة تصاعد منها الهواء بقوة وبفقاقيع رغوية تزداد طوال صعودها إلى أعلى ، ومع هذا وتمايل الكاميرا نتأثر وكأن الانفجار قد اجتاح المكان ، وبالطبع فى المونتاج سيتم تركيب صوت ملائم وقوى للانفجار . . وإذا أردنا زيادة كمية التفجير سنضع أكثر من أنبوبة ونفتحها معًا فتكون المساحة الانفجارية أكبر ، ولقد استعملنا ذلك الأسلوب كذلك فى تفجير الباب الحديدى فى فيلم « جزيرة الشيطان » ، واستعملنا مادة الصلصال الأبيض الخاص بألعاب الأطفال وكأنه المادة شديدة الانفجار (الجلجنايت) ، وبالطبع كان الاستعمال الأمثل فى انفجار العبوات الناسفة على الضفادع البشرية فى فيلم « الطريق إلى إيلات » واستشهاد البرقوقى وسحب زميله لجثته فى مشهد من أجمل مشاهد الفيلم ، ولقد نجحت فكرة الانفجارات هذه وهى ابتكار لنا خالص لم يدلنا أحد عليه .

• الشباك الحديدية :

واجهتنى مشكلة اقتحام الضفادع البشرية للشباك الحديدية فى فيلم « الطريق إلى إيلات » من الأيام الأولى التى جلست فيها مع القبطان وفاء عبد الهادى زميلى فى الدراسة والقبطان مصطفى طاهر - الذى قام بدوره نبيل الحلفاوى فى الفيلم - حين استنتجت منهم أن هذه الشباك انتهى العمل بها الآن ، واستُعيض عنها بالمسح والكشف الإلكترونى والرادارى ، لذا اتجه تفكيرى إلى أن تقوم البحرية بعملها للفيلم ، ولكن ظهر أن الشباك نفسها غير موجودة ، وحتى إذا تم تصنيعها ، فعملية نصبها وشدها فى الماء تحتاج جهدًا وميزانية كبيرة وقطعًا بحرية صغيرة ، وعوامات (براطيم) لحمل الحديد الثقيل ، إذن هى مشكلة . وفى كل مراحل تنفيذ الفيلم كانت هذه المشكلة تؤرقنى ، حتى اهتدى تفكيرى السينمائى لطريقة تنفيذها ، بنسج حبال ليفية سوداء بشكل ونفس الطريقة التى عرفتنا القوات البحرية بها ، وسيكون تثبيتها بمجموعة من البراميل المغلقة من أعلى على سطح الماء ، وبمجموعة من الأثقال عليها فى طرفها الأخير تحت الماء ، مع شد جانبى الشباك تحت الماء ، ولأول وهلة تخيلت أنى حللت المشكلة ، ولكن فى مراحل التنفيذ كانت الصعاب تظهر الواحدة تلو الأخرى ، قد كنت أنا (الأب الروحى) إذا صح هذا التعبير



تصوير شهيد الضفادع البشرية فى فيلم « الطريق إلى إيلات » تحت الماء .

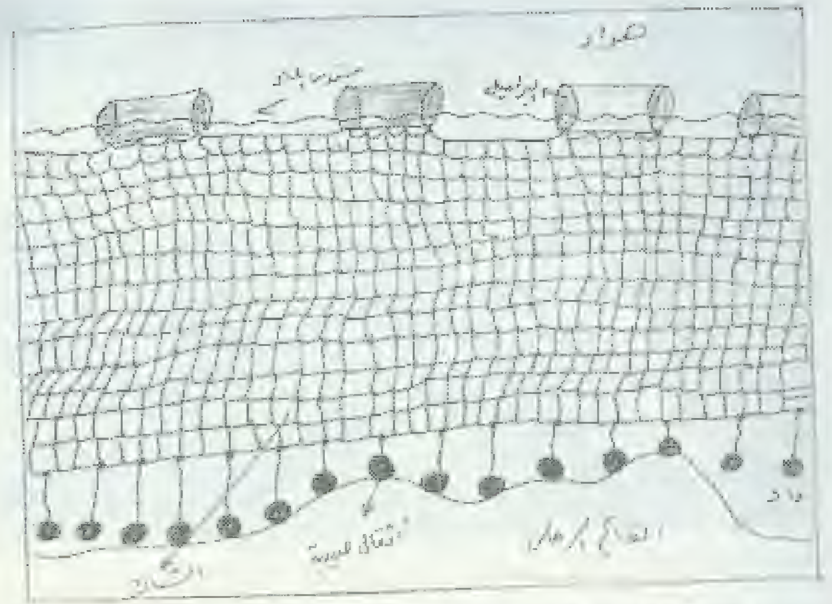


تصوير شهيد الضفادع البشرية فى فيلم « الطريق إلى إيلات » على سطح الماء مستعيناً بالفراشة » .

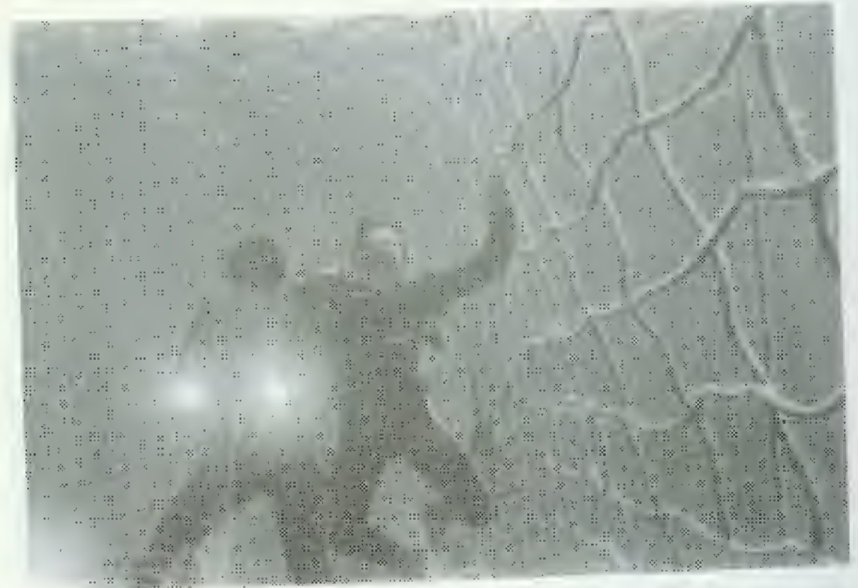
لهذا الفيلم من البداية إلى النهاية ، وكنت أفعل المستحيل حتى يظهر بالصورة التى تخيلتها وبشكل مشرف ، فهذا الفيلم أحد الأحلام التى كنت أسعى لتحقيقها من ساعة قراءاتى للخبر أيام نكسة ٥ يونيو ، وربما دافعى الأقوى لأن أتعلم الغوص . . رغبتى فى تنفيذ هذا الفيلم .

وفى شركة القناة لتصنيع الحبال للسفن ببور سعيد اكتشفنا أن الحبال لونها أصفر ولا يوجد حبال لونها أسود ، وهدئت من نفسى وقلت ربما أستطيع أن أصبغ الصورة تحت الماء بالأزرق فيقل هذا الصفار ولكن سيصبح أخضر ، قلت ربما أضيف مسحة أخرى لونية فى التصوير تجعل اللون مختلفًا ، ولكن بدأت أتوتر من لون الحبال . ثم ظهرت مشكلة أخرى : من سيجدل هذه الحبال بشكل الشباك الحديدية ؟ فى قطاع الإنتاج وفروا لى أسطى ترزى اسمه (مكرونة) يكون مسئولاً عن حياكة الحبال لتصبح شباكًا ، والحقيقة الرجل صعب عليه لأنه يريد التعاون بشكل كبير لكن ما باليد حيلة فهذ ليس عمله ، المهم المشكلة الأخرى المكان الذى سيتم فيه نسج الشباك فهى ثلاث شباك كل واحدة سبعة أمتار عرضًا وخمسة أمتار ارتفاعًا ، فكرت أن أصحبهم إلى صحراء المعادى ونعمل هناك ، ولكنى أيقنت استحالة ذلك فأجرت قطعة أرض فضاء بالقرب من مسكنى واستعنا بمجموعة من عمال البناء باليومية من الصعيد (الجوانى) وعملت معهم قليلاً لأبين لهم كيف يكون شكل الغرزة وشكل المربعات وقطعت لهم مقياسًا من الخشب يأخذونه كدليل بين فتحات الشباك . . وخلال ثلاثة عشر يومًا تم عمل ثلاث قطع من الشباك بالمقاييس المطلوبة ، وحقًا أنا سأصور على قطعة واحدة ولكنى عملت حساب غدر البحر . ولقد كنت محقًا!

هل انتهت المشكلة؟ للأسف لا ، ففى أثناء فرد الشبكة الأولى فشلنا حيث غرقت على عمق ثمانية أمتار - وتشربت كمية كبيرة من الماء واستحال استخراجها من اليم ، وهى ما زالت قابعة على القاع حتى الآن ، ولكن من غرق الشبكة الأولى تعلمنا ألا نحاول فرد الشباك ونحن فى الماء بل نقوم بذلك ونحن على الشاطئ ونسحبها رويدًا . . رويدًا بالبراميل التى تم تعليقها بها فى المكان المطلوب فى الماء ، ولقد تم ذلك ونجحنا ولكن ذلك أخذ منا جهدًا كبيرًا ، ثم ثبتناها بالقاع بأثقال حديدية زنة الواحد عشرة كيلو جرامات ، وشددنا الجوانب بهلبين شديدين كبار ، بحيث أصبحت الشبكة تحت الماء رائعة ومهيبة ومشدودة ، وبعد كل ذلك وجدت أن شكل الشبكة تحت الماء تبدو حبالاً منسوجة ، بل زاد عليها أن ظهر من نسيج الحبال نفسها أهداب رفيعة عائمة حول ساق الحبل ومعلقة بالماء . . . يعنى لا يمكن بأية صورة من الصور أن تكون هذه الشباك الصفراء شباكًا



رسم إيضاحي لطريقة فرد الشباك من على السطح وعلى القاع .



الفرحة بنصب الشباك مع تجربة الإضاءة الصناعية ، ولاحظ الأهداب التي ظهرت من الحبال .



الاستعداد لسحب شبكة الحبال الثانية إلى الماء بعد ربطها بالبراميل .



مؤلف الكتاب سعيد شيمي في الماء محاولاً إبعاد البراميل عن بعضها في بداية سحب الشباك إلى عمق البحر .



أثناء الخروج من السفينة الغارقة ومعهم أحد صناديق الذهب

حديدية ، وأسقط فى يدى تمامًا ماذا أفعل؟ كان معنا مرافق من الضفادع البشرية ، وهو أحد الأبطال الحقيقيين الذين نفذوا العملية ، وقد اقترح لإنقاذ الموقف أن نرسل سيارة نقل إلى السويس لشراء ما يسمى (شحم كربونى أسود) نطلى به الحبال بأيدينا ، أو بمعنى أصح نلبِّس الشباك به لأنه سيصبغها باللون الأسود وسيهذب الأهداب المنتصبة مع ساق الحبل ، وهذا الشحم يطلى به قاع المراكب والسفن لوقايتها من الصدأ والحشف - وهى كائنات بحرية تلتصق بالسفن من أسفل - لقد تم إحضار الشحم الأسود ولكم أن تتخيلوا جيشًا من الغواصين تحت الماء بعلب الشحم (يلبّسون) بأيديهم من أعلى إلى أسفل على الحبال ، وحدثت المعجزة وأصبحت الحبال شباكًا من الحديد لا أهداب لها ، واكتسبت أيدينا وملابسنا ووجوهنا وأجهزة غوصنا كمية من التلوث من هذا الشحم كبيرة .

والحمد لله ، صورنا اللقطات المطلوبة باقتحام الضفادع للشباك بشكل أرضانى وعملت هذا المشهد بكاميرتين ، معى واحدة ومع نجلى شريف شيمى أخرى بحيث أستطيع تغطية كل الزوايا بشكل جيد ، وكانت اللقطات القريبة التفصيلية لقطع الشباك تبدو وكأنها على جزء حديدى فعلاً ، وكان أغلب التصوير للشباك تحت الماء فى المنتصف بحيث لا تلمح الكاميرات القاع بأثقاله من الحديد أو السطح بالبراميل المعلق بها .

ولقد اخترت للتصوير تحت الماء خليجًا هادئًا فى الجهة الغربية من ميناء شرم الشيخ ، بحيث يمكن تثبيت الشباك وتقل التيارات البحرية مع المد والجزر ، واستمر العمل فى هذا المشهد تحت الماء خمسة أيام ، وتعاون فيه أكثر من ثلاثين رجلاً من الضفادع البشرية و أربعة عشر رجلاً من السينمائيين فنيين وعمالاً .

• **النماذج والأكسسوارات :**

يتطلب العمل تحت الماء فى وسط مائى دائم أن تكون قطع الاكسسوار المطلوبة من مواد غير قابلة للتلف من الماء أو الطفو أو الإنهاك ، فتم تصنيع أصابع الديناميت مثلاً من الحديد وكذلك من مواسير البلاستيك المحشوة بالرمال وكانت تدهن باللون الملائم لشكلها ، وكما أوضحت كان الصلصال الأبيض ملائمًا جدًا للمادة المتفجرة للباب فى السفينة الغارقة ، كما برع مهندس المناظر غسان سالم فى عمل صناديق الذهب بشكل مقنع للغاية ، عليها تفاعلات الماء والصدأ والمرجان الحى والميت بتلك الألوان المائلة للخضرة وكذلك حشف البحر . والحقيقة ، كانت مبهرة حتى لم يشاهدنا أحد من الأجانب ونحن نصور إلا واعتقدوا أننا نستخرجها بالفعل من الأعماق . ولقد صنع لنا بابًا حديديا عليه نفس الأشياء قمنا بتثبيته فى عمق المركب الغارقة كجزء صناعى فى ديكور طبيعى ، كما صنعنا أنابيب هواء خفيفة للممثلين فى فيلم « جزيرة الشيطان » ؛ حيث الأنابيب الحقيقية ثقيلة عليهم حتى وهى فارغة ! وربما من أطرف ما حدث لى أننى طلبت من المهندس غسان تصنيع نموذج بالحجم الحقيقى لسمكة الوقار (نابليون) لأن سيحدث صراع بينها وبين شخص وسيكون مسلحًا بسكين ، وهذه السمكة تقريبًا طولها حوالى ٨٠سم وارتفاعها ٦٠سم ، ولقد كان وصنعها من الفوم الرغوى وأعطاها ألوانًا طبيعية حقيقية بعد أن مددته أنا بمجموعة من الصور الفوتوغرافية لها ، ولكن فى التصوير فشلنا فى أن نجعلها تغوص حيث إن معامل طفوها كبير جدًا وكذلك خفة وزنها من المادة المصنعة منها ، ولقد حاولت ربط أثقال بها ، ولكن هيهات . وأخيرًا ، جعلت الصراع على سطح الماء وأنا من تحته أصورها ، وصنعنا الألغام الكبيرة الثلاثة التى سحبتها الضفادع البشرية فى فيلم « الطريق إلى إيلات » على نفس شكل الألغام القديمة التى كانت مستعملة عام ١٩٦٩ فى البحرية ، ولكننا جعلناها بحيث يمكن أن نتحكم فى طفوها عن طريق ملئها بالماء أو تفريغه منها ، بحيث تكون المشاهد على سطح الماء مفرغة من الماء فتطفو مع الضفادع ، أما فى الأعماق فكنا نملؤها بحيث تكون موزونة على العمق المطلوب مع تصوير الضفادع .



الفنان عادل إمام والفنانة يسرا يستخرجان صناديق الذهب من الأعماق .

كما صنعنا زعنفة القرش ، وقام بذلك فنى الاكسسوار دودو واخترع أثقالاً للزعنفة وطريقة يستطيع بها أن يحركها حول عادل إمام وأحمد راتب بالسلك الرفيع وعلى مستوى قرب سطح الماء ، كما أغرقنا مومياء فرعونية فى الغردقة على عمق ١١ مترًا بعد سقوطها من على سطح الماء ، وكان ذلك فى فيلم « سباق مع الزمن » (١٩٩٣) للمخرج السورى أنور قوادرى ، وبالطبع كانت المومياء من الجبس وثقيلة وقام بتنفيذها خبير الخدع الدسوقى محمود ، كما صنعنا أسلحة هيكلية من الحديد مشابهة لبندقية الماء فى فيلم « جحيم تحت الماء » ، وصندوق الألماس وخلافه .

• أسلحة الماء البيضاء والمضغوطة :

تحت الماء السلاح القاتل هو بندقية الهواء المضغوط ، أو المطاط المشدود مثل

الأنشوطة (الهاركون) ، وفى هذا السلاح تركب سهام رفيعة تنطلق لصيد الأسماك وبالطبع تصبح قاتلة إذا أصابت الإنسان من قرب متوسط ، ولقد صنعنا بعض هذه الأسلحة كاكسسوارات فى يد القتلة فى فيلم « جحيم تحت الماء » ، وكنا لا نستعمل الأسلحة الحقيقية إلا فى انطلاق السهم منها فقط ومن زاوية انطلاق لا يكون أحد أمامها ، فقد كنا نتخوف أن تنطلق خطأ فى أى واحد منا ولذلك كنا نرفع منها السهم المنطلق ونركبه فقط عند لحظة التصوير ، ويرجع ذلك الخوف إلى أننا فى الوسط تحت الماء نكون مشغولين بأشياء كثيرة ربما تشغلنا أكثر عن تأمين بندقية الماء ، ومشكلة السهم المنطلق من البندقية لا يمكن أن تراه وهو يصيب الشخص ، وكنا نتحايل على ذلك بأن نجعل السهم يبدو ، وقد أصاب الشخص فعلاً فى صدره بعد تثبيته . ولم نستطع أن نصنع خدعة السهم الطائر بالأنشوطة كما هو متبع على الأرض ، بالرغم من أننا فكرنا وحاولنا ولكن لم ننجح ، أما استعمال الأسلحة البيضاء من خناجر وسكاكين وخلافه فكنا نتحايل عليها كما يحدث فى اليابسة بالأسلحة غير الحقيقية فى الطعن ، أما التفاصيل الأخرى التى تتطلب ظهور السلاح جيدًا فكان بالسلاح الأصلى الحقيقى وكل الغواصين ودائما يجهزون أنفسهم أثناء الغوص بسلاح الخنجر ، وهو سلاح خاص له شرشرة معينة وجزء منه يستعمل كقاطع للسلك أو ما شابه ذلك ، وتكون مهمته بالطبع الدفاع عن النفس وقطع أى سلك أو نايلون يعوق الغواص تحت الماء ، وهكذا . . وربما هناك سبب نفسى آخر هو إعطاء الغواص تحت الماء سلاحًا للحماية ، ولقد استعملت فى بعض اللقطات التفصيلية الأسلحة البيضاء الحقيقية فى قطع خراطيم التنفس فى الصراع بين بطل الفيلم والعصابة ، وبالطبع فى هذه الحالة فإن اللقطات تكون مصورة قرب سطح الماء لأن الغواص سيفقد نفسه وحياته إذا استمر تحت الماء .

• تثبيت الشعر المستعار (الباروكة) :

البديل (الدوبلير) هو سيد الأعماق بدون شك ، ويتطلب ذلك أن نحافظ على شكله الخاص فى الأعماق ليكون مشابهًا للممثل الأصلى ، من ناحية حجم جسمه وقرب الملمح العام لوجهه والشعر ، وكانت مشكلة الشعر المستعار تحت الماء مشكلة المشاكل حيث تطفو الباروكة دائمًا فوق الرأس ومن أطرافها ، وكنا نلغى التصوير ونخرج من الماء فى هذه الحالة إلى الشاطئ أو المركب حتى نجهز لصق الباروكة مرة أخرى ، وإذا علمنا أننا مسموح لنا كغواصين بالكثير جدًا وفى مياه غير عميقة أن نغوص فى حدود مرتين أو ثلاث مرات فقط فى اليوم ، فلك أن تتخيل مدى الوقت الضائع والجهد فى تثبيت البواريك تحت



صراع تحت الماء بالسلاح الأبيض



هجوم تحت الماء بنادق الأعماق



سمكة القرش التي حامت حول الفنانين عادل إمام وأحمد راتب في فيلم « جزيرة الشيطان » .

الماء ، وكان بديل أبو بكر عزت في أحد المواقف يلبس قناعًا مطاطيًا بشعر مستعار لأنه يوجد قليل من الصلع في تفاصيل الرأس ، ولكن هذه التجهيزة تحت الماء لم تكن مقنعة ، لما جعلني أبتعد بالكاميرا عن تصوير البديل في لقطات واسعة ، كما أن الشوارب المثبتة كانت تنفصل بعد قليل في الماء ولكن كانت هذه المشكلة بسيطة نسبيًا ، حيث أن قطعة جهاز التنفس الموجودة في الفم تغطي على معظم منطقة الشوارب .

وعامة ، كان وجود النظارة وقطعة جهاز التنفس والباروكة على وجه البديل عوامل جيدة لعدم كشفه ، بالرغم من تصويره عن قرب وفي بعض الأحيان أكثر قربًا .

• لمعان الماس وانطفاء الذهب :

نجحنا في تصوير صندوق الماس المتألق ليلاً تحت الماء في فيلم « جحيم تحت الماء » بأن وضعنا بطارية إضاءة تحت قاع الصندوق ، حيث صنع القاع من الزجاج ، وبهذا حصلنا على إضاءة خلفية جيدة جدًا لقطع الزجاج التي تبدو على هيئة ماس ، ولقد كان التصوير بالفعل ليلاً وليس بالليل الصناعي الذي سأتكلم عنه بعد ذلك ، وهذه هي المرة الوحيدة التي تم فيها تصوير سينمائي ليلي تحت الماء في السينما المصرية ، ولقد كانت تجربة مثيرة لي حيث توزيع الضوء واختيار تضاريس ما . لذلك كانت خبرة جديدة تمامًا لي كمصور سينمائي تحت الماء ، وأحب أن أنوه أن الأسلوب الروائي في التصوير تحت الماء يختلف كليًا في تصوير أعمال تسجيلية وثائقية .

أما تصوير الذهب تحت الماء ، فهو للأسف يظهر دائمًا أقل من لونه الطبيعي ولمعانه أكثر انطفاء ويميل إلى اللون المصفر على أخضر إلى الفستقي أكثر مع عدم التألق ، بالرغم أني عملت إضاءة صناعية مؤثرة على تفاصيل صندوق الذهب في السفينة الغارقة ، وكانت على عمق من سطح الماء يبلغ ١٨ مترًا ، إلا أن عوامل الترشيح في الماء للألوان جعلت الألوان كلها تدخل في الأزرق المخضر وبالكاد نشعر أن الذهب مصفر قليلاً . ولقد واجهتني هذه المشكلة مرة أخرى في عمل صغير في تصوير كنز من الذهب والألماس واللؤلؤ تحت الماء ، إلا أني تحايلت على ذلك هذه المرة لأني غير مرتبط براكورات روائية في أن أصور تفاصيل ذلك في مستوى مائي غير عميق وقرب السطح بحوالي ثلاثة أو أربعة أمتار وفي هذه الحالة حصلت على لون الذهب الطبيعي بشكل جيد .

وعمق مكان التصوير وحتى بالإضاءة الصناعية الموزعة بالفيلم الروائي له دخل كبير في تحديد طبيعة ألوان الأشياء ، التي ستكون بالضرورة مخالفة للواقع .

• التحكم فى معدلات سرعة دوران الفيلم داخل الكاميرا :

طبيعة الحركة تحت الماء بطيئة بشكل نسبى ، وقد يكون هذا البطء فى حركة الأشياء ذا ضرورة درامية مرغوبة ، أو كسرًا لإيقاع الفيلم اللاهث على السطح الهادئ تحت الماء . ولكن فى كثير من لقطات الهجوم والحركة تحت الماء أفضل زيادة معدل سرعة الكاميرا قليلاً ؛ حتى تصبح اللقطات أكثر سخونة وأسرع إيقاعًا لأن الهدوء فى هذه اللقطات تحت الماء غير مرغوب ، ويكون ذلك بتقليل معدل عدد الصور التى سيتم تعريضها فى الثانية الواحدة ، فإذا كانت الحركة الطبيعية تعادل مرور أربع وعشرين صورة فى الثانية الواحدة خلف شباك التعريض بالكاميرا ، فهنا نكون بتعريض من تسع عشرة إلى عشرين صورة فى الثانية الواحدة ، وقد حصلنا على معدل مقبول لسرعة الأجسام تحت الماء أسرع ، ويجب الاحتراس بألا نتجاوز ذلك العدد من الصور حتى لا تكون الصورة مضحكة ولا تفى بالغرض الدرامى المطلوب ، بل ربما نحصل على عكسه دراميًا .

وعامة ، إذا كان الحدث لا يتطلب هذه الزيادة بالسرعة مع بعض الأداء الأسرع من الممثلين الغواصين فهذا أفضل ، ولقد لاحظت أثناء تصويرى وإخراجى للجزء الحربى من فيلم " الطريق إلى إيلات " أن تقدم رجال الضفادع البشرية تحت الماء فى العمليات كان بسرعة حركة وغوص قوية وسريعة ، جعلتنى أعدل عن تقنية زيادة سرعة الكاميرا فى هذا الفيلم .

• بناء مناظر (ديكورات) تحت الماء :

لم يحدث ذلك إلا فى فيلم واحد هو " جريمة فى الأعماق " (١٩٩٢) لحسام الدين مصطفى ، فقد تطلب الحدث بناء ديكور تحت الماء لحجرة سفينة غارقة ، كنت أنا صورتها بالفعل فى منطقة بالبحر الأحمر شمال جزيرة شدوان تسمى أبو نحاس ، وهى منطقة فى البحر المفتوح فى مدخل خليج السويس ، ومن النواحى البحرية تصنف بالخطورة لأسباب عدة ليس هنا مجال سردها ، وفى هذه المنطقة يرقد على القاع فى عمق يتراوح بين العشرين والثمانية والثلاثين مترًا خمس سفن ناقلة عملاقة ، منظرها مهيب غريب به الكثير من الرهبة ، غالبيتها ترقد على الجانب ، ولقد صورت اللقطات المطلوبة وتجولت عدة مرات بينها ، ولكن من المستحيل أن أصحب معى بديلاً لأن السطح المائى فى المنطقة شديد الوعورة والخطورة ؛ لذا اكتفيت باستعراض إحدى السفن ، وقررنا أن نبنى حجرة بها ممر داخل حمام سباحة قرية كيمو لاند فى الطريق الصحراوى إلى



الأسماك تتجمع على رائحة زفارة البيض المسلوق تحت الماء .

الإسكندرية ، ولم نستطع أن نضيف المرجان والحياة البحرية التى تتكون مع الأشياء تحت الماء ، وإن كان أهم شىء هو وجود خزانة يفتحها يحيى الفخرانى ويخرج منها عقد اللؤلؤ ويخرج من ممر أمام الحجرة ، ولم تصنع أى ديكورات كبيرة تحت الماء ، إلا تصنيع الباب الحديدى وصناديق الذهب فى جزء من السفينة الغارقة بفيلم " جزيرة الشيطان " .

وعمومًا ، تصنيع الديكورات تحت الماء يحتاج إلى اهتمام جيد بالشكل والخامات المستعملة ، وهذا لم يحدث حتى الآن بشكل لافت فى أفلامنا .

• ترويض الأسماك :

ترويض الأسماك كلمة كبيرة على ما كنا نفعله حتى نرضخ بعض الأسماك إلى أهدافنا فى التصوير ، ففى فيلم " جزيرة الشيطان " تطلب تصوير مشهد إصابة ممثل بالذعر من اقتراب سمكة ضخمة عليه وهو ما زال يتعلم الغوص ، ولتصوير ذلك اتبعنا طريقة طريفة وكان أهم عناصرها البيض المسلوق المقشر ، فكان نجلى شريف يخبئ البيض فى كيس من النايلون محكم الغلق فى سترة غوصه ، ويستخرج واحدة فقط ، ويمسكها بيده فوق الكاميرا وبالقرب منها ، وكان يوجد فى مكان الغوص سمكة من نوع الوقار كبيرة الحجم

عندما ترى البيضة تتقدم مسرعة لتلتهمها مرة واحدة ، وأكون أنا قد صورت اللقطة المطلوبة ، ولكن بعد عدة لقطات كان شريف يعانى من تجمع الأسماك حوله طالبةً البيض الذى فى سترته ، وفى إحدى المرات هجمت هذه السمكة الوقار الضخمة على جيب السترة محاولة تمزيقه بأسنانها ، وتنبهنا لخطورة وجود البيض بالقرب من أجسامنا . فاعتدنا بعد ذلك أن نضعه فى علبة بلاستيك مغلقة ومعتمة ، ثم داخل كيس بلاستيك حتى نقلل من رائحة الزفارة التى تجذب الأسماك .

ومن طرائف الأسماك أننا كنا نستعمل فى البداية صلصة الطماطم (الكتشب) عند إصابة شخص بسهم أو سكين تحت الماء بأن يكون معه كيس متوسط الحجم يضغطه لتخرج منه الصلصة ، ولم يخطر فى بالنا أن السمك سيتجمع حوله مكان الإصابة ليأكل هذه الصلصة المحببة له بشكل جنونى ، حتى ان اللقطات كانت تفشل بسبب التجمع السريع جدًا للسمك فى بقعة (الدم) الصلصة ، وعملنا على تجنب ذلك بالبوية الحمراء أو الحبر الأحمر .

وفى إحدى اللقطات أردنا أن نصور ثعبان الماء الضخم (المورى) ، وهذه الثعابين تكون كسولة وتكمن فى جحرها وتخرج رأسها فقط للهجوم على صيد سهل يمر أمام مسكنها ، ونظرها فى مجمله ضعيف وإن كانت حاسة الشم عندها قوية جدًا ، وأردنا أن نخرج الثعبان واتبعنا لذلك احضار معنا فى الغوص نصف سمكة مجمدة لها رائحة الدم والزفارة – حركناها أمامه وهو قابع على مدخل بيته فبدأ يخرج ويتقدم وأنا أصوره ، وبدأ يرى شيئًا أصغر فى منتصفه شىء أسود – الكاميرا والعدسة تحت الماء – فبدأ يهاجم هذا الشىء لأن بالطبع نصف السمكة الزفر فوق رأسى ، فأشرت لمن يمسك السمكة أن تكون بجوارى بجانب الكاميرا ، وهنا أصبحت المشكلة أنه شاهد يدى الممسكة بالكاميرا وبدأ يهاجمها . حيوان فى حقيقته غبى ولكننا كنا قد صورنا جزءًا كبيرًا من حركته المطلوبة للفيلم ، وبالشكل الذى يفيدنا مونتاجيًا .

ولكن من أهم ما فعلناه فى الأعماق كان مع سمكة الأسد ، ولقد كان استعمارًا واغتصابًا كاملاً لحقوقها ، وهذه السمكة تعتبر من أجمل الأسماك التى يمكن أن تراها فى الأعماق فى حياتك ، إنها تسبح ويحيط بها خارج من جسمها شرائط من الخطوط الرقيقة والشفافة وكأنها وشاح يتطاير من أنثى فاتنة الجمال ، وهذه الخطوط أعلى وأسفل كتلة جسدها تنتهى أطرافها بشوك به مادة سامة ، ومع هذا الجمال السام جعلتنا الظروف نتعامل معه . فعند معاينة السفينة الغارقة فى فيلم « جزيرة الشيطان » وجدنا أسرابًا من هذا النوع من السمكة الأسد – ويطلق عليها كذلك السمكة الديك – تسكن فى مكان التصوير الذى

اخترناه ، وكانت بالعشرات ولا يزعجها أحد فى مسكنها الهادى ، ولكننا مع وجودنا هاجمتنا بشراسة وبالذات الأنواع الكبيرة منها ، وكان لا مفر من هروبنا والبحث عن حل ، وقررنا أن الحل هو المواجهة الظالمة لهذه الأسماك الجميلة . . . فماذا فعلنا؟

لبسنا فى أيدينا القفازات – ونحن فى العادة لا نلبسها ولبست أنا السترة العلوية – الجاكيت – فأنا أغوص بدونها فى الغالب ، ونزلنا شلة هدفنا تطهير المكان من أسماك الأسد بدفعها بعيدًا عن حن منزلها ، واستعملنا أيدينا وزعانفنا فى طردها بكل قوة حتى خرجت من المكان لاستحالة مقاومتنا بأجسامنا الضخمة وطردناها بهذا الشكل السافر ، واستمررنا بعد ذلك نعمل ونصور ونحن نلاحظ أسراب مجموعاتها وهى بعيدة تنظر إلينا ، وانهمكنا فى العمل لأكثر من عشرة أيام ، وكان صباح كل يوم نجدها بين ديكوراتنا فى السفينة ، ولكن بمجرد مشاهدتنا ونحن نقترب منها تترك المكان وتهرب ، ولكن بالتدريج وجدناها حولنا لاتهاجمنا بل تتهادى وكأنها رضخت لمنطق القوة بعد أن علمت الأسماك أننا مسالمون نعمل ولانضرها ، واستمرت أسماك الأسد تتحرك حولنا صانعة رؤية جميلة ومبهجة .

وبهذه الوسائل البسيطة استطعنا أن نسيطر على بعض الكائنات البحرية تحت الماء ونروضها لخدمة أفلامنا ، ولتصبح فى منطقة مثل رأس نصرانى ورأس أم السيد فى شرم الشيخ أصدقاء لنا ، وقيل على أضخم الأسماك أيامها إنها وقعت فى غرامى لأنها كانت تتبعنى فى كل مكان أتحرك فيه ، وطبعًا السر أنى ماسك الكاميرا ودائمًا تتجه إلى الكاميرا لتلتهم البيض المسلوق ، سمكة ذكية! وفى الأعماق يحدث العجب .

• مرشحات التصحيح والليل الصناعى :

تحت الماء تكون الألوان جيدة وقريبة من طبيعتها فى حدود عمق الأمتار السبعة الأولى البعيدة عن السطح ، ثم يبدأ اللون الأحمر وأغلب مشتقاته فى الأفول والاختفاء بالتدريج كلما زدنا عمقًا ، وعند عمق خمسة وعشرين مترًا يكون اللون الأزرق المخضر هو اللون المسيطر على الصورة ، حيث تكون كثافة الماء العلوى قد رشحت كل الألوان ما عدا هذين اللونين ، وتظهر هذه الألوان بألوانها الواهية فى هذه الأعماق إذا استعملنا إضاءة صناعية ذات حزمة بيضاء ، كما نشاهد فى الأفلام التسجيلية ، أو تصوير الصور الملونة تحت الماء واستعمال إضاءة الفلاش . ومن أهم عيوب التصوير تحت الماء أن الوجوه البشرية تكون زرقاء وشاحبة زرقة الموت ، وهذا يعطى انطباعًا غاية فى السوء لمظهر الممثل ، لذا نستعمل أنواعًا من المرشحات من مجموعة C.C. لشركة كوداك ،



الكاميرا على الحامل الأخطبوط على سطح الماء .



المصور على خير الله على العوامة التى صور بها الفنان رشدى أباظة يسبح فى فيلم « عندما نحب » .



العوامة الفراشة وهى على سطح الماء والكاميرا مثبتة فى منتصفها .

لونها أحمر ولها عدة كثافات متعددة تساعد فى جعل التوازن اللونى للوجوه مقبولاً ، وهذا مشروح بإسهاب فى مؤلفى عن التصوير السينمائى تحت الماء السابق الإشارة إليه . كما يمكن أن تعطى تأثير الليل الصناعى بنفس الطرائق المتبعة على الأرض مع تجنب إظهار القاع الرملى أو سطح الماء ، وهذا ما اتبعته فى تصوير الليل الصناعى بالكامل تحت الماء فى فيلم « الطريق إلى إيلات » . وعامة ، فاستعمال المرشحات تحت الماء يخضع لخبرة وكفاءة المصور ، ولكل منهم طرقه الإبداعية الخاصة .

وتوجد بعض المرشحات التى يمكن أن نستخدمها ونحن على اليابسة وتعطيك الإحساس وكأنك تصور تحت الماء ولكن إلى حد ما .

• التصوير فوق سطح الماء :

أول من فكر فى التصوير من فوق سطح الماء والكاميرا متحركة كان المصور على خير الله فى فيلم « عندما نحب » (١٩٦٧) لفطين عبد الوهاب ومدير التصوير وديد سرى ، حيث صمم جهازًا من برميلين مصمتين وبداخلهما هواء كعوامة له ثبت بينهما جسرًا تام



حريق على سطح الماء خلف الممثلين عادل إمام ويسرا فى فيلما جزيرة الشيطان .

عليه بصدره وأمسك الكاميرا الصغيرة ماركة أرفلكس ، وتم سحبه بحبل من الخلف فى حمام السباحة بحيث يصور الفنان رشدى أباظة وهو متقدم على الكاميرا ، وهنا الكاميرا لم تلامس الماء للحظة ، وإن حدث فتكون قد أصابها التلف (انظر الصورة) .

وفى عملى تحت الماء وفوق سطحه صممت حاملاً للكاميرا تحت الماء وفوق السطح أستطيع أن أتحكم فى ارتفاعه وأسميته الأخطبوط لتشعب أطرافه السفلية مثل هذا الكائن البحرى ، فيمكن عن طريق هذه الأطراف المتشعبة أن أغرسه فى الرمل فى القاع أو على الشاطئ بحيث تكون العدسة فى مستوى سطح الماء مثلاً ، ولقد أفادنى بشكل كبير جدًا فى تصوير سطح الماء أثناء حركة الضفادع البشرية ، ولكنى أحسست أنى أحتاج اختراعًا يماثل ما فعله المصور على خير الله ، فقمت بتصميم عوامة لها جناحان منتفخان بالهواء أسميتها الفراشة من الصاج المغلق وفى وسطهما أستطيع أن أضع الكاميرا المجهزة للتصوير تحت الماء وأتحرك بسهولة مع رجال الضفادع ونجحت فى ذلك تمامًا (انظر الصور) ، وكانت لقطات الكاميرا على الفراشة من أنجح اللقطات التى صورت فيها الممثلين أثناء سباحتهم ، وهم متجهون إلى الميناء .

• النار على سطح الماء :

يصنع هذا التأثير بسكب خليط من الكيروسين والبنزين على سطح الماء وبعيدًا عن الممثلين سواء خلفهم أو أمامهم بشكل آمن ، ويمكن كذلك أن نضع قطعًا مسطحة من الخشب على السطح وكأنها بقايا انفجار ونملؤها بالسوائل المشتعلة ، ونثبت قطعًا من الكاوتشوك على قطع الخشب لتعطينا الدخان الأسود وهى تحترق ، أو نضع مادة لصق الفورمايكا اللزجة وذلك لتبقى النار مشتعلة مدة أكبر ، ويكون شكل الحريق جميلاً إذا تم تصويره من تحت الماء .

١٢ - عيون . . . وأنياب . . . واستغاثة

سينما الخوارق والخيال

فى صناعة الأطياف فى كافة أرجاء المعمورة ، تحظى سينما الخوارق والعفاريت والجان والخيال الفانتازى والعلمى بالشىء الكثير من الرواج والشعبية .

فهى سينما تنقل المشاهد مباشرة إلى عوالم مجهولة تدغدغ بداخله حب الاكتشاف والمعرفة وما هو غامض . . حتى إذا كان غير واقعى ، ويتعايش مع موضوعات يحفها التشويق والرعب فى أغلب الأحيان ، فإن التطلع إلى معرفة الغيب شعور دفين بداخل الإنسان ، وتأتى هذه الأفلام الخيالية الخارقة لتشبع رغبته .

وبالطبع ، كان للسينما عندنا نصيب فى هذا المجال منذ نشأتها وحتى الآن ، وإن كان فى رأيى أنها مساحة وحيز بسيط لا يليق بتاريخها الممتد لأكثر من خمسة وتسعون عامًا ؛ وإذ كان أول تصوير سينمائى محلى بمصر كان عام ١٩٠٧ بالإسكندرية ، وهو التاريخ الذى يجب أن نحتفى به لمولد السينما المصرية .

وفى بحثى واعتقادى بأنه بعد خمسة عشر عامًا من مولد السينما المصرية ظهرت أول أفلام الخدع والمؤثرات الخاصة فى عام ١٩٢٢ وفيلم ذى طول متوسط أخرجه الإيطالى المقيم ليونار لاريتشى - وهو فى الأصل مصور - ومن تصوير الرائد المصرى ذى الأصل الإيطالى الفيزى أورفانيللى ، وكان فيلم « خاتم سليمان » أو « الخاتم السحرى » أو « خاتم الملك » ، فقد تنوعت أسماؤه فى المصادر والمجلات القديمة ، وهو فى اعتقادى (لأنه لا أصول حالية له) فيلم يعتمد على خداع الكاميرا المعروفة وقتها جيدًا وأرسى قواعدها الرائد الفرنسى جورج ميليس .

ومن هذا التاريخ نهلت أفلامنا موضوعات عديدة من هذه النوعية ، وإن كان يغلب على معظمها الطابع الكوميدى ، وهنا الكوميديا شىء مهم وأساسى فى رواج الفيلم ، حيث إن قيمة ومفهوم الضحك والفكاهة فى بلادنا لها مدلول خاص فى حياة الناس ، فالضحك هو متنفس اجتماعى وسياسى ونفسى ، حتى من أيام العصر الفرعونى حين اكتشفت رسومات مضحكة كاريكاتورية على البرديات والجداريات .

ولذا ، كانت الأفلام الكوميدية والغنائية هى الوقود الأساسى فى صناعة الأطياف ، وبالتالى ظهور ممثلين يخدمون هذه القاعدة الأساسية فى فن الرؤية الجديد من فوزى الجزايرلى الى على الكسار إلى شالوم إلى نجيب الريحانى إلى اسماعيل يس . . . إلخ .

ولقد عملت على تصنيف هذه النوعية من الأفلام من ناحية ما تطرحه من موضوعات ، سواء فى شكل كوميدى ، أو شكل اجتماعى ، أو شكل خيال فانتازى ، فوجدت أنها تنحصر تحت العناوين الأساسية الآتية :

- أفلام أعمال السحر والشعوذة .
- أفلام التنبؤ بالغيب والمجهول .
- أفلام خدمة الشيطان لبنى الإنسان .
- أفلام العفاريت والخرافة .
- أفلام دراكيولا وفرانكنشتين والرجل الذئب .
- أفلام الكوابيس والأحلام والغيبوبة .
- أفلام التنويم المغناطيسى وفقدان الذاكرة وعلم النفس .
- أفلام التخاطر عن طريق القدرات الخاصة .
- أفلام الخيال العلمى والفانتازيا .

• أفلام أعمال السحر والشعوذة :

يعتبر فيلم « مصطفى أو الساحر الصغير » الذى أنتجه وأخرجه محمود خليل راشد عام ١٩٣٢ مثالاً جيدًا لبدايات هذه النوعية ، فعن طريق السحر يصلح الشاب مصطفى أخلاق الرجل الفاسد ، وفى الجزء الأول من الكتاب الذى صدر من نفس السلسلة فى شهر مارس ٢٠٠٢ ، به تفاصيل عديدة عن هذا الفيلم لأهمية الخدع والحيل التى استعملت به ، إلا أن الفيلم الذى ظهر بعد ذلك وكان ذا علاقة وقتها بهذه النوعية من الأفلام هو فيلم « عيون ساحرة » (١٩٣٤) لمخرجه وممثله أحمد جلال ، ومن إنتاج وتمثيل آسيا . ماذا يفعل السحر فى هذا الفيلم ، دليلة مغنية جميلة تعشق الشاب سامى ، وبعد فترة من علاقتهما يحدث فتور ويقرر سامى الانفصال عنها ، وفى إحدى مشاجراتهما وهو يقود السيارة يقع حادث ينتج عنه موت سامى ، إلا أن دليلة تستعين بالسحر الأسود وتخرج جثة سامى من قبره ، وتسيطر بالسحر على روح فتاة تسمى حياة ، لتدخلها فى جسد سامى حتى يعيش مرة أخرى ، وتتشابك الأحداث ليقع سامى فى حب حياة ، ولنكتشف فى النهاية أن كل ذلك كابوس تحلم به المغنية دليلة ، وبالطبع هذا منطقى فى الهروب من خزعبلات السحر فى الأحلام ، وحتى لا يتعارض ذلك مع المفاهيم الدينية والاجتماعية والرقابية فى المجتمع . ولقد صاحبت الفيلم دعاية كبيرة أثناء عرضه بسينما فؤاد بعماد الدين فى ٨ فبراير ١٩٣٤ ، حيث وجدت من الطريف أن أنقلها لنعلم شيئًا عن

دعاية هذه النوعية من الأفلام ، تقول الدعاية المطبوعة فى إعلانات الجرائد مع الفيلم « عيون ساحرة تنطلق فى الظلام وتحوم فى أنحاء المدينة وتتسلط على الأرواح والأبدان بين الموسيقى والغناء والرقص والحب والحقد والغيرة ، تدور حوادث هذه المأساة الرهيبة وتكون خاتمتها أعجب الخاتمات ، « عيون ساحرة » هو فيلم الحياة والموت والحقيقة والأحلام والرعب والطمأنينة ، هو الفيلم الذى يجب أن يراه كل مصرى ، هو فلسفة عميقة فى قالب قصة ممتعة تروق للمفكر البحاثة كما تحلو لطالب اللهو والتسلية ، « عيون ساحرة » هو الفيلم الذى تدور حوادثه بين القصور الخيالية فى بذخها وترفها والقبور الموحشة فى مخاوفها وأشباحها والملاهى الليلية فى رقصها وغنائها ومغاور السحر فى خيلائها وشياطينها » .

دعاية – كشكول – فكل ما يحرك خيال المشاهد موجود بالفيلم ، سواء كان هذا المشاهد مثقفًا أو جاهلاً ، ولقد أسهمت دعايات مثل هذه النوعية فى بدايات السينما المصرية فى الرواج لها ، ولا يفوتنا أن المخرج أحمد جلال بدأ حياته كاتبًا وصحفيًا .

ومن النماذج الأحدث فى أفلامنا لاستخدام أعمال السحر فيلم « التعويذة » عام ١٩٨٧ للمخرج محمد شبل ، عن قصة وسيناريو له كذلك ، وإن كان الفيلم مثل حكايات جدتى عن العفاريت والبيت المسكون وما إلى ذلك ، فموضوعه عن وجود أسرة مكونة من زوجة وزوجها وأمه وابنتيه وابنه الصغير يقيمون فى منزل قديم مملوك للعائلة ، تظهر فيه أعمال خارقة لظهور أشباح واندلاع حرائق مفاجئة ويتحرك فيه الأثاث والجماد ، ويعلم أفراد الأسرة أن البيت مسكون بالعفاريت ، وإن لم يجدوا أى تفسير لهذه الظواهر التى ظهرت بكثافة فى حياتهم ، حتى يعلمون فى النهاية أن أحد المشعوذين يطاردهم بسحره وأعماله السوداء حتى يتركوا البيت ويباع له بثمن بخس ، ليهدمه ويبيعه كأرض فضاء غالية الثمن ، تستعين الأسرة برجال الدين وبتلاوة آيات القرآن الكريم فى أركان البيت حتى تترك الشياطين المكان ، حل دينى كذلك وهذه كما أوضحت حكايات لأطفال الشرق بأشكال مختلفة ، وإن كان الفيلم معالجًا بتقنية بسيطة لم تصل إلى ذروة الإثارة كنوعية هذه الأفلام فى وقتها ، حيث إن الفيلم إنتاج حديث (عام ١٩٨٧) . وعمومًا ، هذه النوعية بهذا الشكل قليلة فى إنتاجنا السينمائى لاصطدامها بالتفكير الدينى المستنير ، الرافض لمثل هذا المنطق والتفكير .

• أفلام التنبؤ بالغيب والمجهول :

حسب بحثى وجدت أن من أول الأفلام التى اعتمدت على فكرة التنبؤ بالغيب



« عيون ساحرة » لأحمد جلال أول فيلم مصرى يستخدم السحر .



لقطة من فيلم « التعويذة » (١٩٨٧) لاستعمال السحر الأسود .

والمجهول فيلم « برلنتي » عام ١٩٤٤ ، عن قصة وسيناريو وحوار وإخراج وتمثيل بالطبع يوسف وهبي ، حيث يخبر أحد الدجالين بطل الفيلم أن موته مرتبط ومقرون بموت امرأة من نفس برجه – العذراء – وأنها امرأة ستكون من المقربين له ، ويكتشف أن زوجة صديقه الشريرة من نفس البرج ، وتدور الأحداث لتثبت كذب هذا الادعاء .

وهناك نموذج آخر لهذه النوعية هو فيلم « صوت من الماضي » عام ١٩٥٦ عن قصة ليوسف عز الدين عيسى وسيناريو وحوار الكاتبين محمد التابعي وفتحي غانم ومن إخراج عاطف سالم ، حيث يقص الفيلم أن صبيًا صغيرًا توفيت أمه التي كان يحبها حبًا شديدًا ، ويفكر فيها ويتمثلها دائمًا ، ثم يراها في حلم واضح وكأنه الحقيقة ويعلم منها بأنه سيحدث له حادث تصادم في قطار عندما يبلغ من العمر خمسة وعشرين عامًا ، ويكبر الصبي ويدخل كلية الطب ويحدث له الحادث فيؤمن بصحة ما رآه ونبهته أمه إليه ، وتظهر له الأم منبهة أن أخته ستموت عند زواجها ، فيحاول منع هذه الزيجة ولكنه يفشل وتموت الأخت مع زوجها في حادث سيارة ، فينهار الطبيب الشاب وينتظر موته كما علم من أمه ، ويحاول أن ينهي حياته . إلا أن حبيبته تستدعيه من معمل المستشفى لإجراء عملية خطيرة سينقذ بها إنسانًا ، وفي نفس الوقت الذي كان المفروض أن يموت فيه وهو جالس في المعمل ، ينفجر المعمل انفجارًا رهيبًا ، وينجو الطبيب من الموت بعد أن عاد له الأمل في الحياة بعيدًا عن تنبؤات أمه .

ومن الأفلام التي انتهجت نفس الموضوع وقمت بتصويره فيلم « الكف » عام ١٩٨٥ للمخرج محمد حسيب وعن قصة وسيناريو وحوار أحمد عبد الرحمن ، حيث يتنبأ قارئ الكف لمختار بك أن أولاده الثلاثة سيموتون في يوم زفافهم ، ويتحقق ذلك بالفعل بموت الابن الأكبر حيث يلقى مصرعه برصاصة طائشة ليلة زفافه ، ويموت ابنه الأوسط مع عروسه بانقلاب سيارتهما ، ولذلك يرفض مختار بك تمامًا زواج ابنه الأصغر من حبيبته والمصمم على الارتباط بها .

وتحت هذه الظروف يعترف الأب لابنه وحبيبته بالنبوءة وموت إخوته المأساوية ، إلا أن الابن وحبيبته يرفضان هذا المنطق والتفكير المتخلف وتلك الخرافات ، ويتزوجان ويسافران بالطائرة ، غير أن الطائرة تصاب بعطل مفاجئ وهي في الجو وتهبط مرة أخرى إلى أرض مطار القاهرة ، وتحترق أجزاء منها أثناء نزولها ، وينقل الزوجان إلى المستشفى وتجرى لهما جراحة ناجحة ويعيشان!!

• أفلام خدمة الشيطان لبني الإنسان :

الشيطان دائمًا هو محور الشر في الأعمال الدرامية الإنسانية من قديم الزمان ، وبالتالي نهلت قصص الأفلام من حكايات الشيطان وضحكه على البشر ، كما أن التراث الديني للديانات السماوية وغير السماوية مليء بهذه الأمثلة والقصص التي تبين ماذا يفعل محور الشر في بني الإنسان .

وعندما يظهر الشيطان مجسدًا في أفلامنا ، فقد يأخذ عدة أشكال كما في فيلم « المعلم بحبح » عام ١٩٣٥ من إخراج فوزي الجزايرلي وشكري ماضي ، حيث يقع المعلم بحبح في ديكور زبانية جهنم في ستوديو المصور ألفيزي أورفانيللي بالإسكندرية (انظر الصورة) . ونلاحظ أن الشياطين صورت في أشكال آدمية مع دهن أجسامها العارية بمادة لامعة كالزيت ، كما يوجد في الصف الخلفي شياطين يخرج من رأسهم قرون صغيرة ، وإن كان هذا الشكل الأخير للشيطان من صور وحكايات التراث الإغريقي ونقل بعد ذلك في المسرح والسينما لشكل الشيطان ، وهكذا ظهر الشيطان في أفلامنا في أول الأمر بهذا الشكل .

وفي الأدب الألماني توجد أسطورة منتشرة عن غواية الشيطان للإنسان ومشهورة تحت مسمى « فاوست » نهلت منها السينما العالمية والمسرح ، وبالتالي السينما المصرية عددًا من المعالجات الفيلمية ، ولكن لنعلم أولاً ما هذه الأسطورة ؟

تحكي الأسطورة قصة طبيب نابه ، باع روحه للشيطان ، وذلك مقابل منحه الشباب الدائم والمعرفة والقدرة على السحر ، وهي أسطورة أصلها وزمنها غامضان ، وإن كان من المفترض أن أساسها هو حياة علاّمة يدعى يوهان فاوست في حوالي عام ١٥٤١ ميلادية ، وإن كانت الأسطورة تحكي عنه في أثناء صياغة قصص مغرقة في الخيال . ولقد اتخذ الأدباء من هذه الأسطورة زادًا ومعينًا لكتاباتهم منذ عام ١٥٧٠ ، ومن أشهر من عالج هذا الموضوع في كتابته الشاعر الألماني جوته في مسرحية « فاوست » . وحذا حذوه كتاب ألمان كثيرون ، منهم توماس مان ، كما عرضت المسرحية في عدة بلدان واستغلت السينما الموضوع المثير بين الشيطان والإنسان وأنتجت عدة أفلام تمثله .

والسينما المصرية صنعت من فاوست أربعة أفلام في عقود مختلفة الزمن ، فلنرى كيف عالجت ذلك .

أول هذه الأفلام عام ١٩٤٥ هو « سفير جهنم » إخراج يوسف وهبي ، يستعرض الفيلم قصة رمضان الرجل الفقير المعدم الطاعن في السن وكذا زوجته وله ابن وابنة ، يختاره الشيطان مع أسرته ليثبت مدى سيطرته على البشر بالمال والشباب ، فيظهر له على



فيلم « الكف » من أفلام التنبؤ بالغيب إخراج محمد حسيب



الشياطين زبانية جهنم كما أظهرهم فيلم « المعلم بحبح » (١٩٣٥) يحيطون بالمعلم فى ديكور شبه مسرحى .

شكل كونت أنيق مهذب ومعه مساعدته الفتاة آية فى الجمال ، ويعرض على رمضان خدماته ، فيستسلم رمضان وعائلته لغوايته ، ويعود هو وزوجته إلى سن وحيوية الشباب وتجرى الأموال فى أيديهما ، فينصرف رمضان إلى العربدة التى تطولها يداه ، كما تصادق الزوجة الشبان وتحيا حياة الرذيلة ، وينصرف الابن إلى عالم الشر والمال إلى أن تورط فى جريمة قتل ويحكم عليه بالإعدام ، وتعلم الابنة أن المال هو كل شئ فى الحياة ، فتتزوج من رجل ثرى لا تحبه وتقودها هذه الزيجة إلى نهايتها بمستشفى الأمراض العقلية ، ثم يخسر الزوج كل أمواله والزوجة شرفها ، لينتصر الشيطان فى استقطاب بشر جدد إلى جهنم ، وتكتشف الأسرة أن كل ما حدث لم يكن إلا كابوسًا شاهده الجميع فى المنام ، كما نجد حلاً رقابيًا كان سائدًا فى فترتها .

كما قدم مسرح رمسيس ليوسف وهبى هذه المسرحية كذلك ضمن عروضه الشهيرة .

أما الفيلم الثانى وهو « موعد مع إبليس » (١٩٥٥) للمخرج كامل التلمسانى . فيعرض الفيلم قصة طبيب غير مشهور ورزقه قليل ، يتبرم من حياته وقلة رزقه ، وفى إحدى الليالى تظهر له شخصية الشيطان ولكن على هيئة رجل يدعى نبيل ، فيعقد مع الطبيب اتفاقًا بأنه سوف يساعده فى معرفة الأمراض التى يتعرض لها المترددون على عيادته ، ويكون هو من وراء شفائهم من هذه الأمراض ، بل سيقوم بشفاء المرضى الذين على وشك الموت ، ويشتهر الطبيب زعمًا منه أنه قادر على الشفاء ويجنى من وراء ذلك ثروة طائلة ، ويتعرض ابنه الوحيد لمرض شديد ويوشك على الموت ، فينقله إلى المستشفى لإجراء عملية عاجلة ، ويستنجد بالشيطان نبيل ولكنه يخذله ويتنكر له ، ويصاب الطبيب بفقد البصر ، وفى اللحظة الأخيرة يشفى ابنه ، ويقف الطبيب فى مواجهة الشيطان وهو يذكر الله وبهذا تختفى صورة الشيطان .

أما الفيلم الثالث وهو « المرأة التى غلبت الشيطان » (١٩٧٣) من إخراج يحيى العلمى وعن قصة للكاتب توفيق الحكيم ، وهى مستوحاة بالطبع من « فاوست » ، حيث يحكى الفيلم عن الخادمة الدميمة شفيقة التى يعاملها الناس بقسوة شديدة ويتندر عليها الكل وتقع فى غرام الصحفى محمود الذى لا يشعر بها ويحب إحدى الممثلات ، يظهر لها أدهم حفيد إبليس وتعطيه روحها يتصرف فيها كيفما شاء فى مقابل أن تتحول إلى مليونيرة شابة جميلة وليكن لفترة عشر سنوات ، وبعد هذه الفترة تصبح ملكًا للشيطان ، وبعد تحول شفيقة إلى تلك المرأة الجميلة الغنية تبدأ فى الانتقام من الماضى وممن عاملوها بقسوة ولم يعطفوا عليها وهى دميمة ، ولكنها لم تستطع أن تحصل على حب

حبيبها الصحفى محمود ، وتنهار تمامًا عندما يموت هذا الحبيب ، فتقرر التوبة والحج ، ويحاول إبليس أن يذكرها بالعهد الذى قطعته على نفسها ولكنها تستطيع أن تحرقه بقوة إيمانها عقب عودتها من الحج .

وبعيدًا عن فاوست نجد فيلم محمد راضى « الإنس والجن » عام ١٩٨٥ ، عن قصة وسيناريو وحوار لمحمد عثمان ، عن عشق جن شيطان لإمرأة من البشر فيظهر لها ويطلبها للغواية فترفض فيطلبها للزواج ويسبب لها مشاكل عدة مع خطيبها ، حتى تستطيع أن تحرقه ، بتلاوة بعض آيات القرآن الكريم .

وفى كل هذه الأفلام ، كان الحل الدينى هو سبيل الخلاص من الشيطان وشره ، ماعدا فيلم « سفير جهنم » حيث إن الفيلم كان كابوسًا فى حلم لرمضان وأسرته ، وهذا حل استعمل بكثرة فى أفلامنا كما سنلاحظ بعد ذلك . وفى عام ٢٠٠٢ يخرج لنا عادل الأعصر فيلم « اختفاء جعفر المصرى » الذى يجسد فيه الفنان حسين فهمى شخصية الشيطان الذى يغوى نور الشريف ويحاول تحطيمه ، فيتغلب عليه الأخير .

• أفلام العفاريت والخرافة :

بدءً من عام ١٩٤٤ ، أنتجت السينما المصرية مجموعة من الأفلام التى عماد موضوعاتها القصص الخرافية ، حيث العفاريت مع أبطال الفيلم يصنعون الأحداث . والعفاريت فى التراث الأنثروبولوجى الشرقى ، هو ذلك الكائن المسخوط الذى فى العالم السفلى أو غير المعروف الخرافى الذى يأتى إلى الدنيا الواقعية وله قدرات خارقة ، أو عفاريت لبشر تظهر صورهم بعد موتهم ، وفى كلتا الحالتين كان تراث حكايات ألف ليلة وليلة هو أحد الذخائر التى أشبعت العقل الشرقى بحكايات العفاريت ، بدءً من عفريت مصباح علاء الدين إلى عفريت العلبة ، وإن كانت العفاريت فى السينما المصرية فى أغلبها طيبة تساعد على دحر الشرير وكشف المستور لأبطال الفيلم ، كما أن خداع ومؤثرات الكاميرا السينمائية والمعمل والبلاتوه استغلت بجودة فى إظهار معجزات هذه العفاريت كما أوضحت فى الجزء الأول من الكتاب .

ماذا تقول أفلام العفاريت التى تظهر بعد الموت ؟ وليكن فيلم « عفريتة هانم » عام ١٩٤٩ للمخرج هنرى بركات ، مثال أول لهذا النوع بعد أن أتحفنا نيازى مصطفى عام ١٩٤٤ بفيلم « طاقية الإخفاء » .

يقول فيلم « عفريتة هانم » إن العفريتة الأنثى الجميلة - وتقوم بدورها الراقصة الممثلة الفاتنة سامية جمال - ، تظهر للشاب عصفور - ويقوم بالدور فريد الأطرش -

وهو فقير معدم ، فتساعده فى طلباته وتوصله للشهرة والجاه والاستقرار ، إلا أن عصفور يحب فتاة أخرى ولا توافق على هذا الحب عفريتة هانم ، لأنها كانت تحبه قبل أن تموت ويظهر عفريتها له ، ومن حبها الشديد له ساعدته فى كل شئ إلا أن يحب غيرها . وتتطور دراما الفيلم وأزماته عندما تعقد العفريتة حياته وبالذات مع الحبيبة وأهلها فى مواقف كوميدية غنائية راقصة ، وإذا علمنا أن من أبطال الفيلم إسماعيل يس وعبد السلام النابلسى واستيفان روستى وزينات صدقى وشرفنطح ، نتخيل كم الضحك والمساخر الذى يمكن أن يتحقق من هؤلاء والعفريتة والمطرب فريد الأطرش ، وفى نهاية الفيلم توافق العفريتة على حبه ويصعب عليها وتتركه فى حاله .

أما فيلم « عفريت عم عبده » عام ١٩٥٣ للمخرج حسين فوزى ، فحكايته عن ظهور عفريت الأب بعد موته ليرشد ابنته عن مكان الثروة التى تركها ويحذرها من الأشرار ليبعد عنها الخطر ، والفيلم لا يخرج فى موضوعه وشكله عن الرقص والفكاهة والمغامرة ، فبطلة الفيلم راقصة هى هاجر حمدى ونجم الفكاهة إسماعيل يس ومعهما شكرى سرحان .

أما فيلم « عفريتة اسماعيل يس » عام ١٩٥٤ للمخرج حسن الصيفى ، فهو على نفس التوليفة الراقصة حبيبة الشاب الطيب اسماعيل يس تقتل ، ويظهر عفريتها له ، لترشده إلى قاتلها . والفيلم بالطبع ملىء بالرقص فبطلته الراقصة كيتى ، كما هو ملىء بالمواقف الكوميدية المبنية على المفارقة بين العفريتة وحبيبها فى الدنيا ومغامرات الشرير القاتل فريد شوقى .

ولا يختلف فيلم « عفريت سمارة » عام ١٩٥٩ للمخرج حسن رضا عن نفس الخط الدرامى السابق ، إلا أن الأحداث استغلت نجاح فيلم سابق باسم « سمارة » حتى تكمل الأحداث فيلم « عفريت سمارة » ، حيث ترجع العفريتة سمارة إلى الدنيا لتساعد حبيبها الضابط والقبض على أخطر العصابات والفيلم بطولة الراقصة تحية كاريوكا ، أى ملىء بالرقص .

والحقيقة ، لو نظرنا إلى أفلام العفاريت هذه ، فسنجدها فى مضمونها تتكلم عن شئ واحد وهو مساعدة البشر فى كشف الأسرار فى توليفة مقبولة ومحبوبة للجماهير فى هذا الزمن تجمع بين المغامرة والإبهار والغناء والرقص والفكاهة . فما أحلاها تلك السينما المسلية التى تعطيك كل هذا!!

أما أفلام عفاريت الخرافة غير المرئية ، فهذه الأفلام شئ آخر فى سرد مواضيعها ، وإن كانت تتخذ نفس الخط الدرامى السابق لأفلام عفاريت ما بعد الموت ، حيث إن

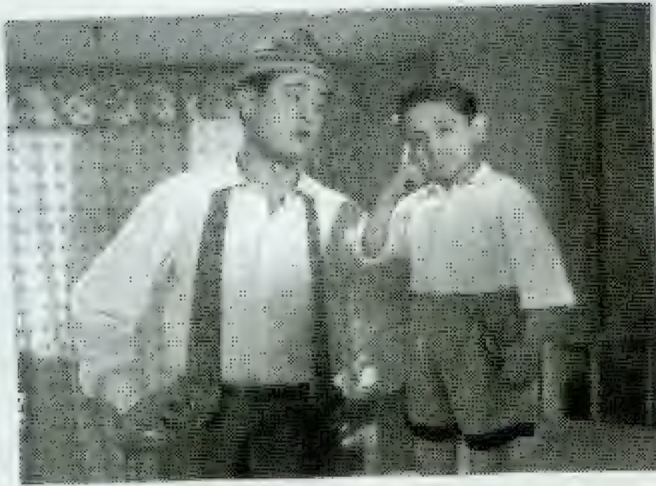
الشخص غير المرئى - المختفى عن النظر - يحارب الشر ويدحره فى النهاية ، أما إذا تمكن الشر وسرق وسيلة التخفى - الطاقية - ، فانقلبت الموازين لفترة حتى يستعيد الخير حقه فى مواقف كوميدية شديدة السخرية والتهكم والحكمة .

ولقد كان أول هذه الأفلام التى قام بإخراجها نيازى مصطفى عام ١٩٤٤ باسم « طاقية الإخفاء » تأليف عباس كامل ، وهو من إنتاج عزيزة أمير ، وتوالت هذه الأفلام بعد ذلك ، « عودة طاقية الاخفاء » عام ١٩٤٦ للمخرج محمد عبد الجواد ، و« سر طاقية الاخفاء » عام ١٩٥٩ لنيازى مصطفى ، أو « من أين لك هذا؟ » عام ١٩٥٢ لنيازى مصطفى عن قصة لمحمد فوزى وحوار لعلى الزرقانى ، وإن كانت وسيلة التخفى فى هذا الفيلم قد اختلفت ، إذ يحكى الفيلم قصة الشاب وحيد الطالب بكلية الطب ، الذى اخترع مركبًا كيميائيًا يجعل من يشربه شخصًا غير مرئى ، ووحيد هذا يحب سلوى حبًا عميقًا يجعله يريد أن يتزوجها ، إلا أن والدها يرفض هذا الزواج ، ويرى فى شخص آخر زوجًا مثاليًا لابنته ، ولكن فى حقيقة الأمر هذا الشخص تاجر مخدرات ويتخفى فى هذا الشكل المثالى الكاذب ، ويشرب وحيد اختراعه ليصبح غير مرئى ويعرقل زواج سلوى حبيبته من الرجل الكاذب ويرشد البوليس إلى مكان المخدرات ليقبض على المجرم ، ويتزوج هو من حبيبته ، نفس المضمون ولكن بوسيلة مخالفة هذه المرة .

وفيلم « الفانوس السحرى » عام ١٩٦٠ للمخرج فطين عبد الوهاب ، وعن قصة وسيناريو وحوار لأبو السعود الإبيارى ، وهى عن فراش يجد مصباحًا سحريًا يخرج منه عفريت يحقق أمنياته . وبعد عدة مواقف كوميدية وينقلب فيها الموقف بين الفراش ومديره ، يرجع الفراش إلى العمل فى الشركة بعد أن يكون عفريت الفانوس قد جعل المدير ينسى الإساءة له .

أما فيلم « عروس النيل » عام ١٩٦٣ للمخرج فطين عبد الوهاب ، وهو عن فكرة للنجمة لبنى عبد العزيز وقصة فائق إسماعيل ، فلأول مرة نجد فيلمًا يظهر فيه العفريتة فرعونية تحب وتلهو مع مهندس شاب .

وإذا كانت الأفلام السابقة يظهر بها العفاريت بعد الموت ، أو يختفى الشخص ويصبح غير مرئى عندما يلبس الطاقية فوق رأسه ، أو إذا شرب المركب الكيميائى يصبح غير مرئى ، أو تلك العروس الفرعونية التى أزعجها مهندس شاب جميل أتى إلى أرضها ليحفر ويزعجها ، نجد أن المخرج إبراهيم لاما فى عام ١٩٤٧ قد ألف وكتب السيناريو والحوار لفيلم « كنز السعادة » الذى تقوم فكرته على عثور شاب فقير على عصا سحرية يستطيع بواسطتها أن يغير حياته مع حبيبته ، إلا أن كل ذلك فى النهاية يكون حلمًا .



لقطة من فيلم « سر طاقية الاخفاء » لنيازى مصطفى (١٩٥٩) .



لقطة من فيلم « عروس النيل » لفطين عبد الوهاب (١٩٦٣) وهو أول فيلم ملون مصرى به خدع .

وفى عام ١٩٨٤ ، يعيد نيازى مصطفى فيلم « طاقية الاخفاء » ولكن بصورة عصرية إذ عند ارتداء عقد معين يصبح الشخص غير مرئى ، ولكن الفيلم لم يلاق نجاحًا بتاتًا ، بعكس فيلم « طاقية الإخفاء » لاختلاف العصر والظروف الاجتماعية والحراك الذى جعل من طبقات المجتمع أكثر وعيًا فى الفكر وعصر التليفزيون والأقمار الصناعية والفضاء ، بعيدًا عن غير المرئى والعفاريت .

وفى معالجة كوميدية يخرج حسن الصيفى فيلم « ممنوع فى ليلة الدخلة » عن الزوجة المتوفاة التى تظهر روحها لزوجها مهددة ومتوعدة إياه ألا يتزوج مرة أخرى ، كما تعترض على زواج ابنتها من شخص غير غنى ، وينتهى الموقف بأنهم يحضرون روحها ويسلمونها إلى بوليس الآخرة !!

• أفلام دراكيولا وفرانكنشتين والرجل الذئب :

أقول دائمًا ، إن السينما المصرية هى ابن شرعى للسينما الأمريكية بالذات ، لدرجة أنه فى عام ٢٠٠٠ كنت فى زيارة عمل فى الولايات المتحدة الأمريكية بهوليوود ، وتقابلت مع سينمائى أمريكى من أصل عربى ويعمل فى الإخراج ولقد طرح علىّ سؤالاً وهو يتعجب ، أليس هناك فى مصر مؤلفو دراما ؟؟؟ وأجبته : يوجد بالطبع ، وجيدون جدًا . . . فبادرنى قائلاً : إذن ، لماذا تسرق أفلامكم من الأفلام الأمريكية وتعيد إنتاجها ؟ ولقد أجبته وأنا فى قمة خجلى قائلاً : إنها الخيبة والاستسهال وعدم الوعى ، وعدم احترام الجمهور والمسئول الأول بالطبع نحن السينمائيون والمنتجون والموزعون بشكل مزرٍ .

ولهذا ، فإننا نجد أفلامًا كثيرة جدًا هى تقليد أعمى كامل للفيلم الأمريكى ، بل حدث تطور أكثر سلبية ومذهل فى نفس الوقت ، إذ إن بعض من أخرجوا من الشباب فى جيل التسعينيات يتباهى بأنه ينقل الفيلم الأمريكى كاملاً بالحوار والقطع والموضوع - خيبة ما بعدها خيبة !!

لكن هذا لا ينفى أنه على مر السنوات وتاريخ السينما المصرية حافل بأسماء سينمائيين غيورين على فن الفيلم المصرى ، صنعوا سينما عاشت فى وجداننا حتى الآن . ومازلنا نجد الشباب الواعد يكدح ويعانى لإيجاد سينما مصرية جميلة معتمدة على مواضيع اجتماعية وكوميدية ودرامية مصرية خالصة مائة فى المئة

خطر كل ذلك على بالى عندما فكرت فى دراكيولا أمير الظلام الذى أتى من الغرب ، وظهر فى السينما المصرية لأول مرة فى فيلم « حرام عليك » مع ظريف الشاشة اسماعيل



المطرب الشعبى أحمد عدوية فى دور دراكولا فى فيلم « أنياب » ١٩٨١ .



لقطة من فيلم « أنياب » (١٩٨١) لمحمد شبل ويظهر فيها المطرب على الحجار مرعوبًا

روستى ، ولكن دراكيولا المهم ظهر بعد ذلك مع المخرج محمد شبل فى أول أفلامه عام ١٩٨١ باسم « أنياب » ، حيث جعل المطرب الشعبى أحمد عدوية هو مصاص الدماء ويعيش فى قصر ويستضيف شابة وشابًا متحابين ، ولكن شبل يطرح فى فيلمه نظرة جديدة بأسلوب فانتازى ملائم للعصر الذى نعيشه فى مصر ومليء بمصاصى الدماء . إنهم مصاصو دماء ومستغلون للشعب ويسرقون كل شيء حتى قوته وعرقه ، مثل الطبيب المستغل معدوم الرحمة ، والسباك عديم الضمير ، وسائق التاكسى اللص ، وصاحب العمارة النصاب . . وغيرهم الكثيرون . ولقد عالج المخرج موضوع فيلمه فى أحيان كثيرة بالسرد المباشر عن طريق الراوى ، حيث قام بهذا الدور المخرج المعروف حسن الإمام ، وإن كان الفيلم بسيطًا فنيًا ولم يحافظ على جو الغموض المشهورة به هذه النوعية من الأفلام .

أما الرجل المجمع من قطع البشر فرانكنشتين ، فقد ظهر فى فيلم « حرام عليك » واكتفت بهذا السينما المصرية ، ومن خلال مواجهته لقمم الكوميديا وقتها إسماعيل يس وعبد الفتاح القصرى . . . وفى هذا الفيلم نفسه يتحول الفنان نبيل الألفى إلى رجل ذئب تمامًا مثل فيلم « دكتور جيكل ومستر هايد » المأخوذ من الفيلم الأمريكى القديم ، أى أن فيلمًا مصريًا واحدًا جمع بين ثلاث قمم فى أفلام الرعب الغربية ؛ وبالرغم من أنى أحب هذا الفيلم الكوميدى ، إلا أنى أخذته كمثال للاقتباس السهل من أفلام الغرب كذلك ، وإن كنت على يقين بأن جواز سفر هذا الفيلم هو القالب الكوميدى مع أبطال محبوبين جدًا بين جمهور السينما فى وقتها ، وحتى الآن .

■ أفلام الكوابيس والأحلام والغيبوبة :

كما لاحظنا ، فإن الأحلام هى المخرج التقليدى فى أفلام الخيال والشياطين والسحر وما إلى ذلك ، وتوجد فى الأفلام أحلام أخرى تمثل جزءًا من لب الموضوع وأساس بنائه ، فمثلاً فيلم « الساعة سبعة » عام ١٩٣٧ لتوجو مزراحى يتكلم عن محصل فى أحد البنوك يحلم بأن اللصوص طاردوه وسرقوه وفى النهاية نكتشف أن ذلك حلم ، وفيلم « عروسة البحر » عام ١٩٤٧ لعباس كامل ، عن صياد فقير يحلم بالثراء فينام ليحلم أن شباكه أخرجت عروسة البحر تتحول دموعها إلى ذهب ، فأصبح غنيًا ، ولكن المال يجلب له الشقاء حتى يصل إلى قتل زوجته ، فيفيق من نومه ويلعن المال والغنى . وهى الفكرة التى كانت تروج لها الأفلام قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ولا أعلم إن كان ذلك بوعى أم من غير وعى ، أن المال لعنة والفقر نعمة ، وعلى نفس المنوال نسج فيلم

« خاتم سليمان » عام ١٩٤٧ (إنتاج جديد) إخراج حسن رمزى ، حيث يجد الرجل الشرير داخل بطن سمكة خاتم سليمان السحرى الذى يحقق به كل شئ ما عدا الصحة والقلب والضمير ، وهى أهم ما يفتقده هذا الرجل الشرير ، ويفيق الرجل من حلمه .

وفى فيلم « أسمر وجميل » عام ١٩٥٠ لعباس كامل ، يحلم رجل بأنه أصبح غنيًا ويملك مائة ألف جنيه ، ولكن المال جلب له المصائب . . وهو الفكر السائد نفسه .

أما فى فيلم يوسف شاهين « بابا أمين » عام ١٩٥٠ ، فإن الحلم هنا يأخذ وضعًا مختلفًا ، حيث يكون تنبيهًا وإشعارًا لرجل بعدم المشاركة بما يملك من مال فى مشروع تجارى مع صديقه ، فيفيق من غفوته ، ويسحب ماله من الصديق .

وفى فيلم « العقلاء الثلاثة » عام ١٩٦٥ لمحمود فريد ، يكون الحلم المتكرر بظهور شخص مجهول للحالم ، مفتاحًا نفسيًا لظهور هذا الشخص فى حقيقة الأمر والواقع لأنه سيتقدم لخطبة ابنته .

أما فيلم « معجزة السماء » عام ١٩٥٦ لعاطف سالم ، فبطلنا هنا يصاب بالغيبوبة بعد حادث سيارة ، وفى مرحلة الغيبوبة تدور أحداث الفيلم ، حيث يسافر إلى الإسكندرية ويحب امرأة مستهترة وينهى حياتها بالقتل ، ليفيق على أنه حلم ويكون سعيدًا مع زوجته وأولاده . وعمومًا ، هذه الأفلام قليلة كذلك فى الإنتاج السينمائى .

■ أفلام التنويم المغناطيسى وفقدان الذاكرة وعلم النفس :

من أشهر الأفلام التى اعتمدت على حكاية التنويم المغناطيسى فيلم « المنزل رقم ١٣ » عام ١٩٥٢ للمخرج كمال الشيخ فى أول أفلامه ، وإن كان مأخوذًا من فيلم أجنبى ، حيث يستخدم طبيب نفسانى علمه ويوحى لأحد مرضاه - وهو فى الوقت نفسه صديقه شريف - بأن يرتكب جريمة كى يقتل أحد الأشخاص ، وهذا بالاتفاق مع راقصة ، كى يتمكن بعد ذلك من صرف قيمة بوليصة التأمين لصالح الراقصة بعد أن اتضح أن زوجها يحرمها من الميراث ، وبعد أن تتم جريمة القتل تكتشف أنه فى الحقيقة قد حرمها من المبلغ المؤمَّن به عليه ، ويحتفل شريف بزفافه على نادية التى يحبها ، وفى ليلة الفرح يتم القبض على شريف بتهمة القتل ، ولكن التحقيقات تكشف أن الفاعل الحقيقى هو الطبيب الذى أمكنه أن ينوم شريف مغناطيسيًا ليمكنه من ارتكاب الجريمة ، ويتمكن البوليس من القبض على الطبيب بعد محاولته قتل نادية خطيبة شريف بنفس الطريقة ، إلا أنه يتم إنقاذها فى اللحظات الأخيرة ويقبض على الطبيب ويتم زفاف شريف ونادية .

وربما يكون هذا الفيلم الأكثر أهمية الذى وظف التنويم المغناطيسى فى جريمة

دراما ، بخلاف الأفلام التى استغلت التنويم المغناطيسى فى الكوميديا – وهى كثيرة – وعلى ما أتذكر ، منها الآن فيلم « حرام عليك » وأحد أفلام ممثلة الكوميديا مارى منيب . كما قامت الفنانة زبيدة ثروت بطولة فيلم « نصف عذراء » (١٩٦١) إخراج السيد بدير حيث استغل طبيب عديم الضمير التنويم المغناطيسى فى تنويمها واغتصابها .

وربما كان من الأفلام الجيدة التى تدور حول فقدان الذاكرة فيلم « الليلة الأخيرة » (١٩٦٣) لكمال الشيخ ، والفيلم يحكى كيف يستغل زوج مقتل زوجته فى غارة على منزلهما بالاسكندرية أثناء الحرب العالمية الثانية ، وفقدان الأخت الصغرى لزوجته لذاكرتها ليقنعها بأنها هى زوجته ، وبعد مرور خمسة عشر عامًا ، تبدأ الأخت فى استعادة ذاكرتها ، وتحدث المواجهة بينها وبين الزوج والشهود والطبيب النفسانى ، وفى النهاية يعترف الزوج بالجرم الذى ارتكبه فى سبيل أن تربى أخت زوجته ابنته . والفيلم كان على مستوى مشوق وجيد التقنية ، كما عودنا المخرج كمال الشيخ فى أغلب أفلامه .

ومن الأفلام التى اعتمدت فى معالجتها على طب علم النفس ، غير الفيلم السابق ، وعالجت الموضوع بشكل علمى كان فيلم « أين عقلى ؟ » (١٩٧٤) لعاطف سالم ، حيث تعانى الزوجة عايدة من زوجها توفيق الذى يحاول إيهامها بأنها مجنونة ، فتتردد على الطبيب النفسانى زهدى ، ويتضح له أنها قبل زواجها تورطت فى علاقتها بحبيبها شريف الذى يموت فى حادث . وتعترف للطبيب أن زوجها توفيق تنتابه حالات شلل مؤقت عقب رحلات يقوم بها إلى الإسكندرية بصحبة سائقه ، ويبوح السائق للطبيب أن توفيق يتصيد هناك بائعات اليانصيب ليمارس معهم الحب . يتوصل الطبيب لمشكلة توفيق وهى صراعه بين تقاليده المصرية والتقاليد الأوروبية التى اكتسبها أثناء دراسته هناك ، ويتم علاجه ويعود الوفاق مع زوجته .

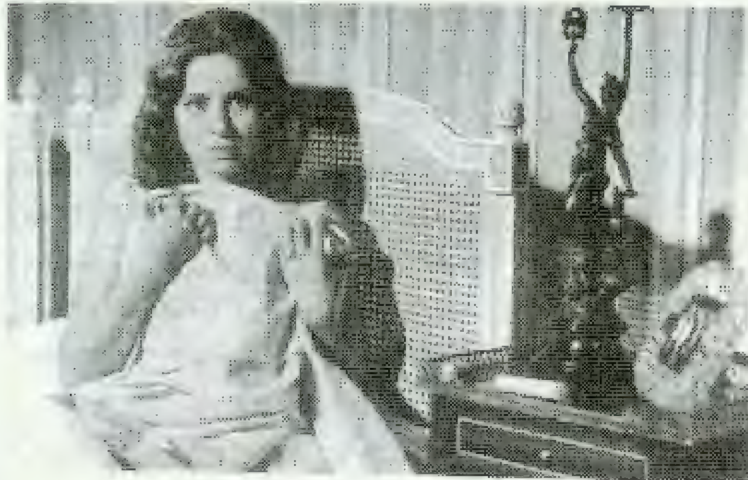
هذه نماذج ثلاثة جيدة لأفلام تناولت التنويم المغناطيسى ، وفقدان الذاكرة وعلم النفس .

• أفلام التخاطر عن طريق القدرات الخاصة :

والمقصود بالتخاطر هنا ، أن هناك أشخاصًا لهم شفافية خاصة أو حاسة سادسة يمكن عن طريقها أن يحدث بينهم وبين الغير تخاطر غير تقليدى ، وهم بعيدون عنهم فى المكان والزمان والعوالم . وهذا المنهاج الجديد الذى يشغل طائفة كبرى من العلماء والذين لم يجدوا بعد أى تفسير علمى مقنع لهذا ، ويسمى هذا المنهاج علم التخاطر أو اتصال عقل بآخر telepathy . وحكايات هذا التخاطر كثيرة ومثيرة ولقد قام الكاتب أحمد عبد الرحمن



محمود المليجى وفاتن حمامة فى لقطة من فيلم « المنزل رقم ١٣ » (١٩٥٢) أول أفلام المخرج كمال الشيخ من أفلام استغلال التنويم المغناطيسى .



لقطة من فيلم « الليلة الأخيرة » (١٩٦٣) لكمال الشيخ وهو فيلم جيد كنموذج لفقد الذاكرة ومؤثرات الهدم والتحطيم وما يترتب على ذلك من أحداث .



يحيى شاهين وماجدة الخطيب فى لقطة من فيلم « البعض يعيش مرتين » (١٩٧١) من اخراج كمال عطية ومن أفلام أسطورة بقاء الروح أربعين يوماً .

بتأليف سيناريو بعنوان « استغاثة من العالم الآخر » (١٩٨٥) من إخراج محمد حسيب ، والفيلم يعرض هذه الظاهرة من خلال حبكة درامية جيدة ، ولقد قمت بتصويره .

تمتلك تهانى – الفنانة يوسى فى الفيلم – حاسة سادسة ، ويتكرر حلمها بمقتل الطبيب الذى كان يعالجها منذ أربع سنوات وإلقاء جثته فى النيل أسفل كوبرى امبابة ، ويحاول خطيبها صفوت المحامى – الفنان فاروق الفيشاوى – مساعدتها لكشف غموض الجريمة ، فيبلغ الشرطة التى تقوم بانتشال جثة الطبيب من موقعها فى النيل ، تتهم تهانى بارتكاب الجريمة ، ويتضح بعد ذلك أن زوجة الطبيب قد قامت بقتله هى وصديقها للاستيلاء على أمواله ، ويتم القبض عليهما .

وقبل ذلك حاول المخرج كمال عطية عام ١٩٧١ من خلال فيلمه « البعض يعيش مرتين » أن يحكى عن بقاء الروح لمدة أربعين يومًا بعد الموت فى حجرة مكان موتها واتصالها بأهلها ، ثم تترك المكان إلى بارئها . وهذا التفكير مصرى فرعونى صميم ، حيث طقوس التحنيط فى مصر القديمة كانت تستمر هذا العدد من الأيام ، وهى الطقوس المتبعة إلى الآن فى مصر بالاحتفال بأربعين يومًا على وفاة الشخص ، وهذه الاحتفالية لا تحدث إلا فى مصر فقط .

• أفلام الخيال العلمى والفانتازيا :

تكاد أفلام الخيال العلمى تعد على أصابع اليدين فقط فى كل تاريخنا السينمائى ، والحقيقة أنها متواضعة جدًا فى معالجتها الفنية . ويمكن تقسيم أفلام الخيال العلمى التى أنتجت إلى ثلاثة أنواع : النوع الأول أفلام تحقق فيها الخيال العلمى بالفعل ، والنوع الثانى أفلام ربما يتحقق فيها مستقبلاً ، والنوع الثالث أفلام خيال علمى فى علم الغيب .. والله أعلم .

والنوع الأول من هذا الخيال نجده فى فيلم « رحلة إلى القمر » عام ١٩٥٩ إخراج حمادة عبد الوهاب ، حيث يتنبأ بهبوط الإنسان على القمر ، وينسج حكاية عادية جدًا وكأننا على الأرض ، إذ ينطلق الصاروخ إلى القمر يقوده عالم فضاء وبداخله شاب ركب خطأ ، وحين يصلان إلى هناك يقابلان شيخًا هرمًا ومعه ابنته الجميلة ، التى يعجب بها العالم وتبادله مشاعره ، ونعلم أن رجال القمر ماتوا فى الحروب التى دارت بينهم ولم يبق غير النساء الجميلات ، يعود الصاروخ إلى الأرض مرة أخرى بمصاحبة الإنسان الآلى أوتو ، حيث تنتظره الجماهير لتشاهده مع الضيوف فاتنات القمر ، ولقد غزا الإنسان القمر بالفعل بعد ذلك بعشرة سنوات عام ١٩٦٩ ، ولكنه لم يجد أولئك النساء الفاتنات !!

ولقد ظهر الإنسان الآلى فى هذا الفيلم ، وكذلك فى فيلم « المليونير المزيف » عام ١٩٦٨ ، إخراج حسن الصيفى ، وإن كان فى فيلم كوميدى تقليدى ، وبالطبع الإنسان الآلى الآن حقيقة واقعة فى الدول الصناعية المتقدمة .

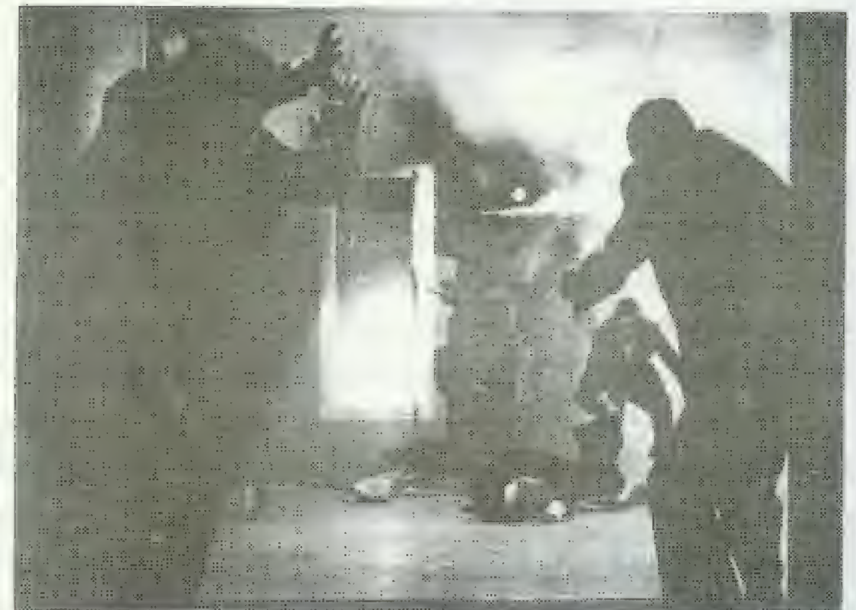
ومما تحقق كذلك فى الخيال العلمى العقاقير التى تساعد على إعادة الحيوية والشباب ، ولقد كان فيلم « هـ٣ » عام ١٩٦١ للمخرج عباس كامل ، أحد الأفلام التى تكلمت عن ذلك ، بعد ظهور العقار هـ٣ ووجوده فى الأسواق العربية وعند الدكتورة أنا أصلان الرومانية .

أما النوع الثانى من الخيال العلمى الذى ربما يحدث مستقبلاً ، فنجده فى فيلمين يدوران حول موضوع واحد ، أولهما عام ١٩٧١ بعنوان : « آدم والنساء » من إخراج السيد بدير ، والثانى عام ١٩٩٦ للمخرج شريف عرفة بعنوان : « النوم فى العسل » ، حيث يحكى الفيلمان عن عجز الرجال الجنسى لأسباب مجهولة ، أو لتفجير نووى ، والتمسك بالرجل الذى مازال محتفظًا بخصوبته لصالح البشرية ، وإخصاب النساء .

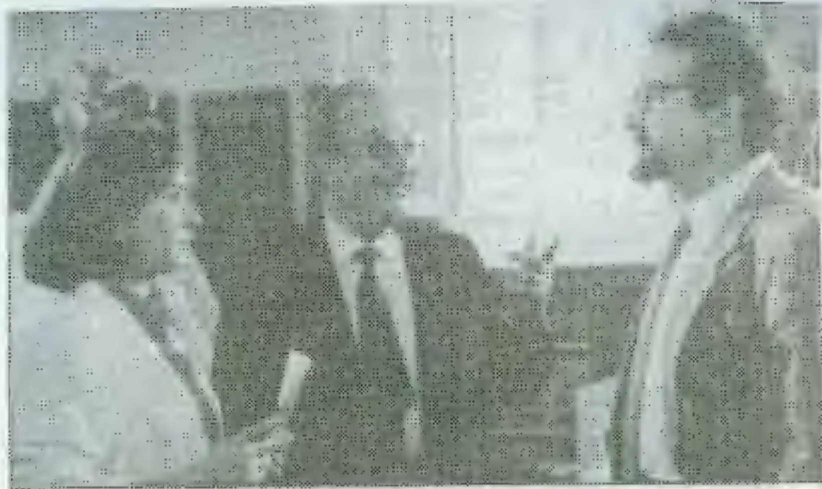
وأما النوع الثالث من الخيال العلمى ، فهى لأشياء لم تتحقق ولا ينتظر أن تحدث .. وكل ذلك فى علم الله ، حيث يبحث فيلمان كذلك فى تجميد البشر لفترة زمنية ، ليعودوا للحياة فى زمن آخر مستقبلى تكون الحياة تغيرت فيها إلى الأفضل ، وهما : « قاهر



المخرج كمال الشيخ يوجه الفنان جميل راتب في أحد لقطات فيلم « قاهر الزمن » (١٩٨٧) من أفلام الخيال العلمي.



لقطة من فيلم « قاهر الزمن » .



لقطة من فيلم « الرقص مع الشيطان » (١٩٩٣) لأبطال الفيلم وهو من أفلام الخيال العلمي إخراج علاء محجوب .



يحيى الفخراني ولوسي في لقطة من فيلم « الحب في الثلاجة » (١٩٩٣) من أفلام الخيال العلمي إخراج سعيد حامد .



فؤاد المهندس فى لقطة من فيلم « أرض النفاق » (١٩٦٨) من أفلام الخيال العلمى إخراج فطين عبد الوهاب .

الزمن » عام ١٩٨٧ للمخرج كمال الشيخ ، وفيلم « الحب فى الثلاجة » عام ١٩٩٣ للمخرج سعيد حامد فى أول أفلامه ، وإن كان أسلوب معالجتهما مختلفًا تمامًا ، حيث انتهج الفيلم الأول الأسلوب التقليدى فى المعالجة والسرد ، أما الفيلم الثانى فقد جنح إلى الفانتازيا فى معالجته .

كما يدخل فى هذا النوع من الأفلام فيلم « الرقص مع الشيطان » (١٩٩٣) إخراج علاء محجوب ، ويدور موضوعه عن عالم ينجح فى أبحاثه بالرجوع إلى الماضى ، أما فيلم المخرج على عبد الخالق والمؤلف محمود أبو زيد « جرى الوحوش » (١٩٨٧) ، فهو يتخيل أن تحت جذع المخ توجد غدة تسمى إنترلوب يمكن إذا نقلنا جزءًا منها إلى إنسان آخر أن يكتسب صفات ناقصة فيه وتكون موجودة عند صاحب الإنترلوب الأعلى . ولقد استغل الفيلم تلك الفكرة الخيالية الكامنة فى إمكانية الإنجاب ، وفسر ذلك الخيال العلمى منظور دينى بأن الرزق والصحة من عند الله سبحانه وتعالى ، وبالطبع كما أكد لى أطباء كثيرون لا يوجد مثل هذا الخيال فى الطب .

ومن أشهر المخرجين الذى شغلتهم نوعية هذه الأفلام نجد كمال الشيخ ومحمد حسيب ومحمد شبل ولهم الصدارة فى ذلك .

أما أفلام الخيال الفانتازى فهى الأخرى متنوعة ، فمن المصل الذى يحقن به الإنسان

ليتحول من جبان إلى شجاع فى فيلم « عاشور قلب الأسد » (١٩٦١) إخراج حسين فوزى ، إلى العالم الذى يغير أصوات البشر إلى أصوات العصافير والطيور فى فيلم « فلفل » (١٩٥٠) إخراج سيف الدين شوكت ، أو الإنسان الذى يتحول إلى حمار فى فيلم « البنى آدم » (١٩٤٥) إخراج نيازى مصطفى ، أو الإنسان الذى يتحول إلى قط فى فيلم « آلو أنا القطة » (١٩٧٥) إخراج الإيرانى نورز مهدى ، أو هذا الرجل الذى انتقل بعد موته إلى السماء فلا يجد اسمه فى كشوف الجنة ولا النار ، فيرجع إلى الأرض مرة أخرى عن قصة لتوفيق الحكيم ولقد ظهرت فى فيلم « طريد الفردوس » (١٩٦٥) إخراج فطين عبد الوهاب ، أو رحلة سريالية لورقة الخمسة جنيهات بين البشر باختلاف حالتهم وطبقتهم فى فيلم « الخمسة جنيه » (١٩٤٦) إخراج حسن حلمى ، أو شراء النفاق والفضيلة حسب الطلب فى قصة ليوسف السباعى فى فيلم « أرض النفاق » (١٩٦٨) إخراج فطين عبد الوهاب ، وعلى نفس المنوال يتكلم فيلم « أخلاق للبيع » (١٩٥٠) لنفس المؤلف وإخراج محمود ذو الفقار ، عن إنسان يشترى مساحيق عديدة ويجربها لعلها تصلح من حياته ، منها مسحوق الشجاعة الذى بسببه تطرده حماته ، ومسحوق الصراحة الذى جعل رئيسه فى العمل يفصله بسببها وهكذا ، مسحوق للجبن ، ومسحوق للطمأنينة . . . إلخ .

ثم هناك نوع آخر من أفلام الخيال الفانتازى التى تمزج الواقع الحالى للمجتمع مع أحداث غير واقعية تمامًا وتجنح إلى خيال نقدى فى أغلب الأحيان ، مثل أغلب أفلام المخرج رأفت الميهى التى هى من تأليفه كذلك ، مثل « سمك . . لبن . . تمر هندى » (١٩٨٨) ، « الأفوكاتو » (١٩٨٤) ، « سيداتى سادتى » (١٩٩٠) ، أو فيلم للمخرج مدحت السباعى « وقيدت ضد مجهول » (١٩٨١) ، حيث يستيقظ الناس فى القاهرة على حقيقة أن الهرم الأكبر سرق من مكانه . أو فيلم المخرج نادر جلال « رسالة إلى الوالى » (١٩٩٨) الذى يصل فيه مبعوث من مدينة رشيد من عام ١٨٠٧ أثناء حملة فريزر على البلاد إلى القاهرة فى أواخر القرن العشرين ، لمقابلة الحاكم الجديد لطلب النجدة ، أو فيلم المخرج أحمد عاطف « عمر ٢٠٠٠ » (٢٠٠٠) الذى يعالج فيه جيل الشباب الآن من سلبيات المجتمع العديدة بشكل فانتازى يحمل بصدق شدة القسوة والمعاناة .

وأفلام الفانتازيا بهذا البعد الاجتماعى قليلة بالطبع ؛ لأنها تتطلب جمهورًا معينًا أكثر وعيًا وثقافة وفهمًا .

١٣ - الساحر الجديد

حيل وخدع الكمبيوتر جرافيك

منذ فترة – وإلى الآن – تحفل شاشات العالم ، وكذلك فى مصر ، بالأفلام الأمريكية التى استُعملت فيها حيل وخدع الكمبيوتر جرافيك بشكل كبير ، وظهرت سينمات أخرى فى فرنسا وبريطانيا وغرب أوروبا وجنوب شرق آسيا واليابان تستعمل حيل الجرافيك بنفس الجودة الأمريكية ، كما بدأت مصر منذ عام ١٩٩٤ استخدامها لأول مرة ، فما هى حيل الجرافيك؟

وحيث يتسنى لنا أن نستوعب حيل الجرافيك يجب أن نعلم أولاً ما هو التصوير السينمائى التقليدى بنظرية الفوتوغرافيا ، فالسينما تتحرك بهذه الحركة المتقطعة فى التقاط الصورة والعرض سواء فى الكاميرا السينمائية أو آلة العرض فى دار السينما ، والشريط السينمائى يحمل فى نهايته صبغات ملونة تسقط على الشاشة لتظهر الصورة بالألوان ، وتكون فى أحسن حالتها فى وسط مظلم .

أما التصوير الإلكترونى الرقمى (الديجيتال) الذى أصبح فى رأيى هو المستقبل حاليًا لتطور التصوير السينمائى ، فإن نظريته مختلفة تمامًا فى تسجيل الصور على الشريط المغناطيسى أو حتى على الأسطوانة ، حيث تترجم صمامات إلكترونية خلف عدسة التصوير الضوئية إلى إشارات كهروضوئية تعطى علامات مختلفة على الشريط المغناطيسى على هيئة جزيئات ورموز للصورة ، بحيث يمكن عن طريق جهاز آخر فك هذه الرموز وعرض الصورة – شاشة المونيتور – أى أنى أستطيع أن أتحكم عن طريق الجزيئات الإلكترونية للصورة فى هذا النظام بالحذف أو الإضافة للجزيئات الأخرى ، وبحيث لا تفقد الصورة الملتقطة أيًا من خواصها وظواهرها الفيزيائية ، سواء فى الجودة أو الشكل أو اللون ، وبالتالى عن طريق ذلك يمكن طرح أشياء موجودة أصلاً فى الصورة الإلكترونية ، كما يمكن إضافة أشياء غير موجودة أصلاً فيها .

أستطيع عن هذا الطريق أن أبنى صورة جديدة ، بها تشكيل ما ، شخوص غير موجودين ، مبانى ، آلات ، حرائق ، انفجارات ، كائنات فضائية ، حيوانات خرافية من قبل التاريخ ، وليس ذلك فقط بل فى حركة متقنة وبسرعات غير معتادة ، كما نرى الآن بسرعة الأشياء والأشخاص السريعة تم إيقافها وحركتها سريعة مرة أخرى وهكذا ، ويكون كل ذلك عن طريق استخدام برامج خاصة متخصصة فى ناحية معينة بحيث تشكل

خدع الجرافيك كل ما يخطر على بال بشر من خيال . وبالطبع ، يمكن إدخال التصوير السينمائى التقليدى إلى حيل الجرافيك بعد نقله إلى الوسط الإلكترونى ، وفى الجرافيك يوجد برنامج ذو ثلاثة أبعاد 3D تجسم الصورة وتحركها بهذا التجسيم . ويعمل فى مجال التصميم الجرافيكى مبتكرون جدد ، أغلبهم من الشباب الذى تأقلم سريعًا مع هذا الساحر الجديد .

وبعد أن نصنع فى الصورة الإلكترونية الرقمية كل ما نريد من حيل وخدع ، ننقل هذا الشريط الإلكترونى عن طريق ماكينات إلى شريط سينمائى سالب (نيجاتيف) ، حتى يتم طبعه بعد ذلك على شريط سينمائى موجب (بوزيتيف) ليعرض فى دور العرض بالأسلوب التقليدى من خلال الصور الفوتوغرافية الملونة الصبغية ، أى أننا فى النهاية نحول كل خدع وحيل الجرافيك إلى الشريط السينمائى .

وهذا لسبب بسيط هو أن دور العرض فى معظم دول العالم مازالت تعرض بهذا النظام حتى الآن ، وقلة من دور العرض تعرض فى الولايات المتحدة الأمريكية بنظام الأسطوانة المدمجة ، وكذلك مازالت الصور الفوتوغرافية الصبغية الملونة التى تعرض على الشاشة بمساحتها الباعية الكبيرة هى أفضل صورة مرئية جيدة ، كما إننا من الناحية الاقتصادية لا يمكننا أن نحول نظامًا كاملاً للتصوير والعرض ظل متبعًا فى كافة أنحاء العالم لما يزيد على قرن من الزمان بين عشية وضحاها ، وإذا حدث هذا فمن الممكن انهيار صناعة السينما .

ولكن عمومًا وفى المستقبل القريب جدًا – بل أقرب مما نتصور – سيصبح التصوير والعرض الإلكترونى الرقمى هو مستقبل صناعة الأفلام ، وحاليًا يتم المونتاج بالطريقة الإلكترونية الرقمية ، وكذلك الصوت بالطريقة الإلكترونية الرقمية المجسمة . والتصوير الإلكترونى الرقمى بما فيه من خداع وحيل الجرافيك ليس وليد هذه الأيام ، بل بدأ من سنوات قليلة مضت وبالذات فى الولايات المتحدة الأمريكية .

وربما من المفيد أن نعلم كيف يعمل مصمم حيل الجرافيك . فى هذا المجال ، توجد برامج عديدة مجهزة من قبل شركات الكمبيوتر جرافيك هدفها تسهيل عمل المصمم ، كما يمكن للمصمم أن يبتكر برنامجًا خاصًا يخدم أهدافه فى الحيلة التى يريدها . وما تحويه هذه البرامج من عناوين ، هى : « أسماء البرامج هنا مترجمة لسهولة تعريف القارئ بوظيفتها » .

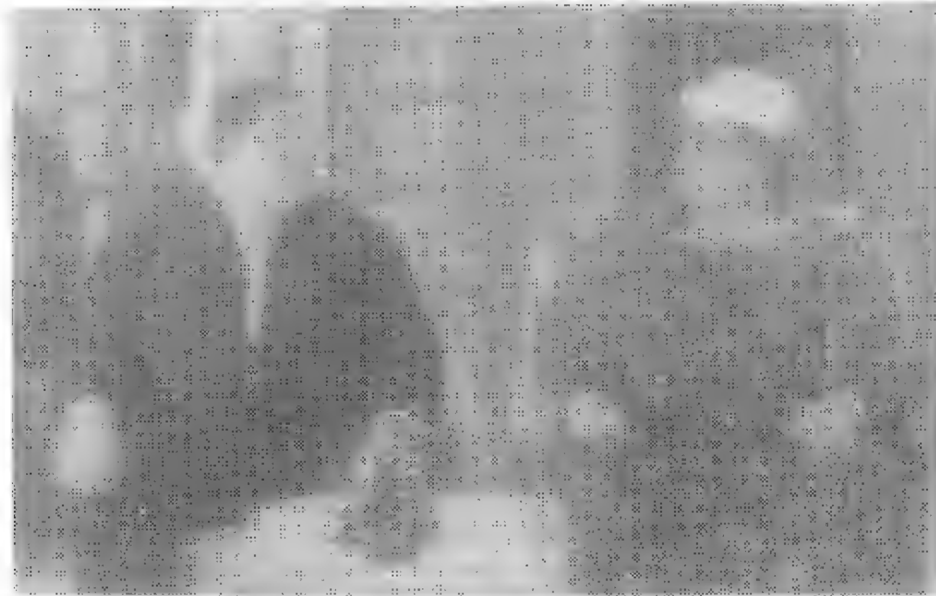
- برنامج للرسم الحر .
- برنامج لتحريك الأشياء .

- برنامج للألوان .
- برنامج لمصادر الإضاءة ونورها على المكان .
- برنامج للسرعة .
- برنامج لمؤثرات معينة للصورة .
- برنامج لتكرار الشيء في الصورة .
- برنامج للتصغير أو التكبير لأجزاء من الصورة .
- برنامج الحرائق .
- برنامج للانفجارات .
- برنامج لتحريك المياة .
- برنامج 3D ثلاثي الأبعاد ، ويشمل :
  ١ - الأشكال الهندسية بزاوية مستقيمة .
  ٢ - الأشكال الهندسية ذات الخطوط المائلة .
  ٣ - الأشكال الهندسية ذات الدوائر .
  ٤ - الأشكال الهندسية للأشكال الهلامية .
  ٥ - إعطاء تأثير التجسيم .
- برنامج لتحريك العرائس والرسوم المتحركة .
- برنامج تقسيم الصورة .
- برنامج العمل على خلق الشبيهين .
- برنامج لسرعات الريح والأمطار .
- برنامج لخلق ملمس الأشياء .
- برنامج لخلق أشياء غير معروفة .
- برنامج لتغيير ملامح الوجه من شيء إلى آخر أو من وجه إلى آخر .
- برنامج لتغيير ملامح الجسم .
- برنامج للطيران .
- وكذلك العديد والعديد من البرامج .

وما على مصمم الجرافيك المبتكر الماهر إلا أن يستفيد بكل ما تحت يده من برامج ، بحيث يدخلها على الجهاز الذي يستخدمه في سبيل أن يصنع حيلة متقنة ، كما تلاحظ الآن في السينما ، وربما يكون إعطاء مثال بسيط لكيفية عمل مصمم الجرافيك ذا فائدة لبعض القراء الذين يعلمون شيئًا عن الكمبيوتر .



« المهاجر » أول فيلم مصري تظهر به مؤثرات الجرافيك إخراج يوسف شاهين .



« الناظر » (٢٠٠٠) استعمال جيد لمؤثرات الجرافيك إخراج شريف عرفة .

فلنتخيل أنه مطلوب من المصمم خلق دوامة هوائية صاعدة فى السماء ، فسيعمل هذا المصمم على البرامج الآتية :

الرسم الحر/ تحريك الأشياء/ الألوان/ السرعة/ مؤثرات معينة للصورة/ التصغير والتكبير لأجزاء من الصورة/ التجسيم 3D بكل أشكاله/ سرعة الريح والأمطار/ الملمس/ الطيران/ ما يستجد لجعل الصورة قريبة من الواقع ، وكل ذلك وهو جالس أمام جهازه فى حجرته يشكل الصورة على شاشة المونيتور بشكل مقنع .

وبما أنى أتكلم فى هذا الكتاب عن خدع وحيل حدثت فى الأفلام المصرية ، فيهمنى أن نعلم متى دخلت حيل الجرافيك فى أفلامنا . كان فيلم « المهاجر » (١٩٩٤) ليوسف شاهين أول فيلم تظهر منه هذه الحيلة ، ولا أعلم إن كان تم عملها فى مصر أو فى الخارج . وكانت الحيلة عودة مدينة طيبة القديمة إلى الظهور مرة أخرى ، أما الفيلم الثانى فهو « طيور الظلام » (١٩٩٥) لشريف عرفة ، حيث تتحطم الصورة فى آخر لقطة من الفيلم بحيل الجرافيك ، وبالطبع كان هناك العديد من الأغانى والإعلانات التى دخل تصميمها حيل الجرافيك ليس هنا مجال عرضها . ثم توالت الأفلام كالتالى :

١٩٩٧ :- فيلم « المصير » ربما فى الحرائق والانفجارات .

١٩٩٨ :- فيلم « رسالة إلى الوالى » فى إخفاء معالم مدينة القاهرة .

:- فيلم « مجرم تحت الاختبار » سقوط الأتوبيس من جبل المقطم .

:- فيلم « هستريا » تترات مقدمة الفيلم .

:- فيلم « البطل » تترات مقدمة الفيلم .

١٩٩٩ :- فيلم « الكافير » الطائرة والانفجارات والحريق .

:- فيلم « الآخر » خروج مجمع الأديان من تحت الأرض وأشياء أخرى .

:- فيلم « حسن وعزيزة » انفجار فى حمام السباحة .

:- فيلم « عرق البلح » حرق نخلة .

٢٠٠٠ :- فيلم « الناظر » تعدد شكل الممثل فى عدة شخصيات فى اللقطة الواحدة ، ويعتبر هذا فى نظرى تقدمًا ملحوظًا جدًا لشباب معهد السينما فى نهاية القرن العشرين ، حتى إن المصمم الشاب هانى حليم قد حصل على جائزة الإبداع من وزارة الثقافة وقدرها عشرة آلاف جنيه فى هذا الفيلم ، وهذه أول مرة تعطى فيها الوزارة هذه الجائزة لاعترافها بمدى أهمية هذا الفرع الحديث فى صناعة الأفلام .

والحقيقة ، يوجد مجموعة من الشباب خريجى معهد السينما بقسم الرسوم المتحركة

والمونتاج وأقسام أخرى يعملون فى عدة شركات خاصة بالجرافيك للأفلام والإعلانات والأغانى ، وهذه الشركات تتراوح الآن بين أربع وخمس شركات ، ومن هؤلاء الشبان نذكر الأسماء التالية لأنهم لاشك فرسان الغد ، وهم : محمد أبو السعد ، هانى حليم الذى حصل على الجائزة ، أشرف حمزاوى ، داليا هلال ، أحمد صالح ، هانى كوتة ، محمد عبد الله وغيرهم .

وبعد عام ٢٠٠٠ ، ظهرت مجموعة من الأفلام ، استخدمت حيل الجرافيك ، مثل : « أفريكانو » « سكوت هانصور » « ابن عز » « جواز بقرار جمهورى » « العاصفة » « جحيم تحت الأرض » « وخللى الدماغ صاحى » . . البقية تأتى بإذن الله .

١٤ - أهم أفلام الخدع والمؤثرات الخاصة

فى السينما المصرية

(من عام ١٩٢٢ حتى عام ٢٠٠٢ ميلاديًا)

كنت قد اعددت لنفسى قائمة تشمل عددًا من الأفلام يزيد عن ٥٦٠ فيلم روائى ، وجدت أنها تمثل أهم ما فى هذه النوعية من أفلام الخدع والمؤثرات الخاصة والخيال فى تاريخ السينما المصرية ، وكما عرفتها فى مقدمة هذا الكتاب بجزءيه . وأحب أن أنوه إلى أن العدد يزيد على ذلك كثيرًا ، وخاصة فى أفلام الحركة والضرب والمشاجرات وانطلاق الأسلحة النارية والمكياج والعرض الخلفى وخلافه ، ولكنى انتقيت الأهم والأجود بقدر ما تسمح به مشاهداتى وقراءاتى ، وكذلك أهمية ما يطرح على الشاشة من فكر ومضمون وحبكة .

ولقد شاهدت كمًا لا بأس به من هذه الأفلام فى مراحل مختلفة من عمرى ، أما الأفلام القديمة أو المفقودة فقد جمعت مادتها وملخصاتها من المراجع المختلفة والمجلات القديمة وبالذات من دليل الأفلام المصرية الذى كان يصدره المؤرخ الناقد فريد المزاوى فى منشورات المركز الكاثوليكى المصرى ، وكذلك من نشرات وأوراق أصدرتها مؤسسات عدة ، منها : مؤسسة السينما أيام القطاع العام أو هيئة السينما أو الوكالة العربية للسينما أو نشرة بيروت التابعة لليونسكو أو دليل مركز الصور المرئية الذى كان يصدر من أيام المؤرخ الناقد أحمد الحضرى ، وفى أعداده المستمرة حتى الآن ، كما استفدت كثيرًا من الموسوعة التى أصدرها الأساتذة منى البندارى ويعقوب وهبى ومحمود قاسم ، ثم أخيرًا دليل الأفلام فى القرن العشرين إعداد محمود قاسم .

كذلك استفدت كثيرًا بسؤال السادة الفنانين والفنيين الذين عاصروا بعض الأحداث فى الماضى ، وأذكر بعضهم لأهمية ما حصلت عليه من معلومات ، فقد أضافت السيدة المونتيرة الكبيرة هدى المهدية عن قيام إسماعيل يس بتمثيل دور الأخوة الشبيهين فى فيلم « العمر واحد » من إخراج زوجها المخرج إحسان فرغل ، أو عن قول الفنانة الرائدة مارى كوينى عن مشاركة حيوانات السيرك فى بطولة أحداث فيلمى « زليخة تحب عاشور » و« رباب » . وكذلك إضافة فنانة السيرك محاسن الحلو ومشاركتها مع والدها وأبناء عمومتها والفرقة فى عدة أفلام مصرية ؛ سواء مع حيوانات السيرك أو القيام بدور البديل – الدوبلير – فى الحركات الخطرة التى يصعب على الممثلين القيام بها . وهناك حدث طريف عرفته من الفنان المونتير جلال مصطفى وقع أثناء تصوير أول أفلام المخرج نيازى مصطفى « سلامة فى خير » ، حيث يشارك أحداث الفيلم كلب بوليسى مدرب ، يقوم بدور بارز فى الأحداث ، مما أثار حنق وغضب الفنان نجيب الريحانى لشعوره أنه ربما سيشد هذا الكلب الاهتمام والانظار عنه ، فتوقف عن إكمال التصوير واشتكى المخرج لمدير ستوديو مصر وقتها – وهو الجهة المنتجة – وصمم على إعادة تصوير اللقطات بدون الكلب أو ترك الفيلم . . . ولقد كان له ما أراد .

أو كما أوضح لى الفنان مدير التصوير محمود نصر ونجله المصور قدرى نصر الكثير من خبايا الأفلام القديمة والخاصة ، كذلك بالرائد مدير التصوير عبد الحليم نصر ، وغيرهم من الأساتذة مديرى التصوير حسن داهش ووحيد فريد وعلى حسن والمخرج شريف حمودة وكمال عطية وكمال الشيخ الذى عرفنى أن مدير التصوير ضياء المهدى كان يقوم بتصنيع النماذج المصغرة – الماكيت – للأفلام كنوع من الهواية بجانب عمله ، ولقد صنع له نماذج خزانات البترول فى فيلم « أرض السلام » والتى تم تفجيرها .

كما أضفت أفلامًا بها خدع بسيطة جدًا ولكن تم تنفيذها بإتقان وجودة عالية ، مثل فيلم « اغتيال مدرسة » للمخرج أشرف فهمى ، أو لدخول الكمبيوتر جرافيك فى حيلها كواقع جديد مثل فيلم « المهاجر » للمخرج يوسف شاهين ، أو فيلم « طيور الظلام » للمخرج شريف عرفة ، أو فيلم « مجرم تحت الاختبار » للمخرج مدحت السباعى .

وكل ذلك أنشد من ورائه أن تكون هذه القائمة مفيدة بقدر المستطاع ، ولقد تساءلت هل لهذه القائمة ، التى أعددتها لنفسى ، أهمية وخاصة أن كل هذا سيصبح تاريخيًا ، بعد التطور المذهل الآن لأعمال دمج أعمال الجرافيك مع التصوير السينمائى والتصوير الرقمى – الديجيتال – وأعمال النماذج والمجسمات والدُمى الميكانيكية وخلافه من إبداعات هذه التكنولوجيا ؟

ولكنى أجد أن تفكيرى يفضل دائمًا أن يخطو إلى أول طرق معرفة الشىء والبحث عن جذوره ، ثم بعد ذلك يمكن للباحث أن يبحر فى طريق المعرفة إلى شواطئ عدة وربما إلى ما لانهاية ، لذا حين بدأت الإعداد لهذا الكتاب ، كان أول ما فعلت هو حصر وإعداد هذه القائمة لنفسى ، لأنها تمثل لى الشىء الوحيد الذى يمكن أن يعرفنى نوعية الأرض التى أبحث فى أعماقها وأقف عليها وأتحرك ، ولقد استفدت كثيرًا من هذا ، لتفتح رؤى وأبواب لم أكن أدركها من قبل ، وربما من أهمها تصنيف نوعيات الخدع والمؤثرات الخاصة والخيال بهذا الشكل الموجود بهذا الكتاب بجزءيه .

وإليكم مفهوم المصطلحات المختصرة فى قائمة الأفلام الخاصة بى :

١ - **بصرى** : وهى الخدع الخاصة باستعمال حيل الكاميرا المختلفة والعدسات والأبعاد المختلفة للأشياء ، أثناء التصوير والعرض الخلفى والطبع المزدوج والاختفاء والظهور التدريجى فى المعمل ، وكل حيل المعمل السينمائى ، ومن أهم هذه الخدع : الشبيهان ، وطريقة الزجاج البصرى ، وطريقة « شوفتان » واستعمال المرشحات وآلة تصوير التروكا – عناوين الأفلام – والمناظر السوداء . ولتفاصيل أكثر ، يرجى الرجوع للجزء الأول من الكتاب .

٢ - **النماذج المصغرة** : وهى خدع تستعمل فيها نماذج مصغرة – ماكيتات – للشىء الحقيقى سواء عمارة أو فيلا أو سيارة وخلافه ، وإدخالها فى الحدث الواقعى على أنها شىء حقيقى .

٣ - **المجسمات** : ويقصد بها استعمال نماذج ولكنها بنفس النسبة الحقيقية للشىء ، مثلما حدث فى السفن فى فيلم « الطريق إلى إيلات » ، أو العمارة المنهارة فى فيلم « كرسى فى الكلوب » أو استخدام السيارات الحقيقية فى الحوادث والتصادمات وخلافه .

٤ - **أسلحة بيضاء** : يعنى استعمال السيوف والخناجر والسكاكين والسهام والنبال والمُدَى وما شابه ذلك فى الفيلم .

٥ - **أسلحة نارية** : يعنى استعمال البنادق والمسدسات والمدافع والطلقات النارية فى الأحداث .

٦ - **انفجارات** : يعنى أن الفيلم به انفجارات .

٧ - **حرائق** : ويعنى وجود حريق أو حرائق فى الفيلم .

٨ - **حيوانات** : يعنى استخدام الحيوانات والطيور والزواحف الحقيقية فى الفيلم .

٩ - **دمية** : سواء كانت صغيرة متحركة آليًا ، أو كبيرة مثل رجل يلبس جلد ووجه غوريلا أو رجل يلبس شكل الروبوت ، أو دمية مصنعة على هيئة إنسان أو حيوان تلقى من مكان مرتفع أو تنحرق مع انفجار ، وهكذا .

١٠ - **مكياج** : يعنى استخدام المكياج بطريقة خاصة لإعطاء مؤثر قوى مخالف للواقع ، مثل الرجل الذئب وفرانكنشتين فى فيلم « حرام عليك » مثلاً أو تشويه ليلى فوزى بحرق وجهها فى فيلم « الناصر صلاح الدين » ، وهكذا .

١١ - **مؤثرات الطبيعة** : هو كل تأثير مشابه للجو والطبيعة ، مثل المطر والرعد والبرق والرياح والسراب والضباب والثلوج والرمال المتحركة والوحل المبتلع للأشخاص وخلافه .

١٢ - **مؤثرات التحطيم والزمن وخلافه** : يعنى مؤثرات مرور الزمن والقدم وإهمال وهجرة الأماكن وتراكم الأتربة وخيوط العناكب وظهور الحشرات وخلافه . وتحطيم الأثاث والأماكن وخلافه .

١٣ - **ديكورات وملابس تاريخية** : فى الأفلام التى تدور أحداثها فى الماضى ، حيث تصنع فى مناظر قديمة مناسبة للزمن المناسب وملابس لهذه الفترة من التاريخ .

١٤ - **ديكورات غير تقليدية** : وهذا يعنى استعمال مناظر غير تقليدية توحى بشىء جديد ، وبالذات فى أفلام الخيال والأحلام وعلم النفس ، مثل الحلم فى فيلم « المستحيل » أو الفيلا فى فيلم « أنياب » أو المعمل فى فيلم « واحدة بواحدة » أو أول ديكور فى السينما المصرية لحارة فى فيلم « العزيمة » ، وهكذا .

١٥ - **رجال ونساء الخطر** : وهم رجال الخطر البدائل – الدوبلير – الذى يقوم بأعمال خطيرة بدلاً من ممثل الفيلم .

١٦ - **مجاميع** : وذلك يعنى استعمال مجاميع – كومبارس – بكثرة فى العمل الفيلمى ، وخاصة فى الأفلام التاريخية .

١٧ - **تصوير من الجو** : إذا كان الفيلم به لقطات خاصة تم تصويرها من الجو .

١٨ - **التصوير فوق سطح الماء أو فى الأعماق** : إذا كان الفيلم به لقطات خاصة فوق سطح الماء أو فى الأعماق .

١٩ - **خيال** : يعنى أن الفيلم فانتازى خيالى أو خيال علمى أو حلم أو تنويم مغناطيسى أو كابوس أو به مشاهد من هذه النوعية ، ويجنح فى موضوعه إلى الخيال ، أو علم الخوارق .. الخ .

٢٠ - **مؤثرات الكروما** : التصوير بالخدع الإلكترونية لكروما ثم تحويلها إلى الشريط السينمائى .

٢١ - **الجرافيك** : مؤثرات الكمبيوتر جرافيك المتقدمة التى هى مستقبل الحيل السينمائية وحاضرها المذهل .

١٥ - وأخيرًا

فى محاولة استبيان منى لرصد المتغيرات وتحليل القائمة التى أعددتها لنفسى لواحد وثمانين عامًا بدءً من عام ١٩٢٢ إلى عام ٢٠٠٢ فى صناعة الأطياف بمصر ، قمت بتقسيم هذه الأفلام إلى ثلاث مراحل أساسية ، حيث وجدت أن هذا التقسيم الزمنى سيساعدنى على التحليل واستبيان العناصر المختلفة والمتنوعة للخدع والمؤثرات الخاصة فى الأفلام المصرية ، مع العلم بأن هذه الخدع وجدت أصلاً مع اختراع السينماتوغراف وتطورت معه ، والمدهش أننا كنا فى هذه المراحل الممتدة من أوائل القرن العشرين قريبين لحد ما من المستوى العالمى ، ثم حدث الفرق بعد ذلك بصورة جزئية ، وهذا ما جعلنى أبحث وأحاول الوصول إلى إجابة شافية عن تساؤلاتى : لماذا؟ وما الأسباب ؟

ولقد قسمت المرحلة الأولى من عام ١٩٢٢ إلى عام ١٩٥٠ ، أى فترة زمنية مقدارها ٢٩ عامًا ، والمرحلة الثانية من عام ١٩٥١ إلى عام ١٩٧٥ ، أى فترة زمنية مقدارها ٢٥ عامًا ، والمرحلة الثالثة من عام ١٩٧٦ إلى عام ٢٠٠٢ ، أى فترة زمنية مقدارها ٢٧ عامًا .

وهذا التقسيم المتساوى زمنيًا تقريبًا أتاح لى فرصة الدراسة المتأنية لظواهر ما يحدث مع وجود مبدعين رواد ثم مبدعين جدد ثم مبدعين من الشباب ، كما جعلنى أستطيع ترجمة ذلك إلى رسوم بيانية تتيح لى بوضوح معرفة حالات انحسار المؤثر أو انتشاره فى فترة زمنية ما وأسباب ذلك .

ولقد أعطيت لكل نوع من المؤثرات فى الأفلام نقاطًا بيانية بحيث يمكن - حين أجمع هذه النقاط فى النهاية للمؤثر الواحد فى كل الأفلام - أن يكون عندى محصلة حسابية أرسم بها الخط البيانى فى المراحل الثلاث .

هذا بخلاف ظهور مؤثرات سينمائية جديدة لم تكن موجودة أصلاً ، ولم تظهر إلا فى المرحلة الثالثة الأخيرة ، مثل التصوير تحت الماء وحيل الجرافيك والكروما المنقولة إلى السينما .

ولقد أوصلنى هذا التحليل إلى نتائج مهمة فى فهم ما حدث وطبيعة حركة إنتاج الأفلام فى بلادنا ، إذ وجدت أن سر انتشار الخدع فى مرحلة ما كان أنها خدع غير مكلفة فى تصنيعها ماديًا ، وهذا يضع أيدينا على أصل المشكلة ، حيث ان السينما المصرية فى تكوينها العام هى صناعة فقيرة وتفتقد إلى الإبهار ، ولأن الإبهار البصرى بالذات يتطلب خدعًا . . . والخدع تتطلب مزيدًا من المادة والمال والوقت ، فإن الخدع غير المكلفة لها الأولوية ، لأن المنتج - أى جهة التمويل - سيبخل فى صناعة خدعة تكلفه مالاً ، ومن

الممكن أن يكون النجم الذى يأخذ المال لأنه هو الأساس فى صناعة الأفلام بمصر ، ولأن السينما فى مصر مازالت سينما حوارية ، تحكى أكثر مما تبدع كصورة ، أى لغة الصورة تتوارى خلف لغة الحكى والحوار . وبالطبع ليس هذا حكمًا مطلقًا ، فلكل قاعدة استثناءات ، ونقصد به هنا وجود سينمائيين مخلصين لفنهم فى كافة المراحل الزمنية ، وإن كانت محاولاتهم فردية دائمًا ، ولقد كانت المؤسسة الوحيدة التى جعلت التطور شاملاً وعظيمًا هى مؤسسة ستوديو مصر التى أنشأها طلعت حرب عام ١٩٣٥ الذى كان مدرسة سينمائية حقيقية أخرجت لنا جيلاً من العمالقة تفخر بهم فى كافة التخصصات .

وقد أتاح دخول القطاع العام الحكومى فى صناعة السينما فى الستينيات ، أتاح إنتاج أنواع من الأفلام ذات المواضيع الجيدة كان لا يمكن للقطاع الخاص أن يتصدى لها ، مثل فيلم « المومياء » (١٩٧٥) للفذ شادى عبد السلام ، و« الأرض » (١٩٧٠) ليوسف شاهين ، و« المستحيل » (١٩٦٥) لحسين كمال ، و« القاهرة ٣٠ » (١٩٦٦) لصلاح أبو سيف ، وغيرها الكثير .

ولكن للأسف تسلط على القطاع العام الحكومى موظفون وليس فنانين مخلصين ؛ وبالتالى إنهار وأخذ معه الصناعة كلها بالتدريج ، بحيث أصبحنا نطبع أفلامنا فى الخارج ونسجل صوتها المجسم فى بلد أجنبى . وأصبحت صناعة السينما عندنا تعانى من أمراض خطيرة تنخر فيها مثل السوس بدأت مع وجود القطاع العام - وإن كانت الفكرة فى جوهرها جيدة - ومازالت حتى الآن فى شركات عملاقة همها بناء دور عرض كثيرة وقتل الفيلم المصرى . وهذا وضع لا يمكن إنكاره ، وللأسف لا أجد الآن أملاً حقيقيًا لتجنب هذا المصير لصناعة ناجحة ومحبوبة بمصر ، وإذا كنت أدعو إلى وجود مؤسسة قوية ترعى الفن السينمائى ، فهذا لأن السينما فن رفيع راق يختلف تمامًا عن عروض المسلسلات المستمرة الحوارية والتى لا تحمل إلا فكر الحكومة واتجاهاتها .

وكذلك من أسباب عدم استمرارية بعض الخدع والمؤثرات ما حدث من تحول اجتماعى بالتدريج من انتشار العلم واختلاف ظروف العصر والتقدم العام فى مفاهيم كثيرة حياتية ، بحيث ان ما كان ينجح من أفلام بسيطة للخدع فى الخمسينيات ، من الصعب أن ينجح فى الثمانينيات مثلاً ، كما حدث مع أفلام الاختفاء مثلاً . . . كما أن ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، كانت تعمل من أجل تغيير مفهوم أن الفقر نعمة والغنى نقمة حتى وفاة زعيمها جمال عبد الناصر ، وليس من المستبعد أن أجد أفلامًا تظهر لى الآن شعارها « بين النعمة والنقمة » .

والآن إلى تحليل البيانات الذى استنتجته ، فنجد مثلاً فى حيل وخدع المؤثرات

البصرية ، وهى خدع تعتمد كما عرفنا على ميكانيكا حركة الشريط السينمائى داخل الكاميرا بالوسائل المعروفة ، وخدع المعمل والبلاتوه ، فقد حصلت على ٣٣ نقطة فى المرحلة الأولى ظلت فى تصاعد كبير لتصل إلى أوج صعودها فى المرحلة الثانية إلى ٥٠ نقطة ، وهى المرحلة التى كثرت فيها أفلام طاقية الاخفاء والشبيهين وخلافه ، ولكن فى المرحلة الثالثة تراجعت وحصلت على ١٨ نقطة ، ويرجع ذلك لعدة أسباب أوضحت بعضها سابقًا ، وكذلك انتقال أغلب صانعى هذه الحيل إلى الدار الباقية ، ثم رداءة التشغيل فى المعامل السينمائية بعد دخول الألوان ، وتغير طبيعة الجمهور كما أوضحت ، ولهذا كان منطقيًا أن تقل الحيل البصرية مع زيادة بسيطة ملحوظة فى نمو شبه سريع لبديل لها أحدث فى نهاية المرحلة الثالثة بتكنيك الكمبيوتر جرافيك .

أما أفلام النماذج المصغرة (الماكيت) والمجسمات بالحجم الطبيعى بخلاف المناظر (الديكورات) داخل البلاتوهات كما أوضحت من قبل ، فنجد أنها تطورت ببطء وبعدد قليل من الأفلام ففى المرحلة الأولى حصلت على ٧ نقاط وفى المرحلة الثانية ٢١ نقطة وفى المرحلة الثالثة ٢٧ نقطة ، وربما ترجع أهمية المرحلة الثالثة لوجود سينمائيين جدد مصريين على العمل الصحيح العلمى بالنموذج الصغير أو المجسم وربما أفلام مثل « الطريق إلى إيلات » و« الكف » و« الطائرة المفقودة » و« اغتيال » و« كرسى فى الكلوب » وغيرها من الأفلام تثبت صدق قولى .

وإذا نظرنا إلى مؤثرات الأسلحة البيضاء نجدها فى تناقص حيث حصلت فى المرحلة الأولى على ٣٠ نقطة وفى الثانية على ٢٢ نقطة ، وفى الثالثة على ١٨ نقطة ، وهذا يرجع أصلاً إلى تراجع الأفلام التاريخية والبدوية لتكلفتها المادية العالية والمبالغ فيها فى المرحلة الثالثة داخل الاستوديوهات ، وتكاليف الاكسسوارات والملابس والأسلحة والمجاميع وما إلى ذلك . ولقد كانت فى المرحلتين الأولى والثانى أقل تكلفة .

أما استعمال الأسلحة النارية ، فهو فى تزايد مستمر ففى المرحلة الأولى سجل ١٧ نقطة ، والثانية ٥٩ نقطة ، والثالثة ٧٤ نقطة ، وهذا يرجع إلى عوامل عديدة ، منها انتشار أفلام المغامرات والعصابات والعنف والمخدرات ووجود جيل سينمائى جديد يهتم بهذه الأفلام وتوظيف الحركة (الأكشن) ، ثم فى هذا الزمن التاريخى دخلت مصر العديد من الحروب لتحرير تراب الوطن والقطر الشقيق فلسطين ، وهذا تطلب رواجًا كذلك فى استعمال الانفجارات والقنابل حيث سجل فى المرحلة الأولى ٣ نقاط فقط والثانية ٢٦ نقطة والثالثة ٢٧ نقطة ، أى ظل ثابتًا على نفس المستوى .

وأما أفلام الحرائق ، فقد حصلت فى المرحلة الأولى على ٤ نقاط ، والثانية على ١٩

نقطة ، والثالثة على ٢٥ نقطة وهى ليست بالأفلام الكثيرة .

أما الأفلام التى استعملت بها الحيوانات الحقيقية فهى قليلة جدًا ، وخاصة إذا كانت الحيوانات لها شغل وتأثير خاص ، وليس حيوانات مسيّة .

واستعمال الدمى قليل ، أما استعمال مؤثرات المكياج فقد حصل على ٢٠ نقطة فى المرحلة الأولى و٤٠ نقطة فى المرحلة الثانية و٢٧ نقطة فى المرحلة الثالثة ، وينطبق عليه نفس ما قيل عن الأسلحة البيضاء والأفلام التاريخية .

أما أفلام المؤثرات الطبيعية فهى قليلة وتكاد لا توجد ، حيث إن أعلى نسبة وصلت إليها ٦ نقاط فى المرحلة الثانية .

وأما مؤثرات التحطيم والقديم وخلافه ، فهى موجودة وبكثرة فى المراحل الثلاث .

وقد حصل رجال الخطر (البدائل) والمجاميع ، ويدخل من ضمهم المجاميع العسكرية ، فى المرحلة الأولى على ٢١ نقطة ، وفى الثانية على ٦٧ نقطة ، وفى الثالثة على ٦٣ نقطة ، وهذه الزيادة فى المرحلتين الثانية والثالثة بسبب أفلام الحركة والأفلام الحربية واحتياجها إلى رجال الخطر والمجاميع .

أما مؤثر التصوير الجوى فهو لا يكاد يذكر ، فى حين أن التصوير تحت الماء والجرافيك والكروما من المؤثرات التى دخلت جديدة حديثًا فى المرحلة الثالثة .

وتستعمل بأفلام الخوارق والتخاطر والخيال العلمى والفانتازيا ، مؤثرات خاصة ولكنها قليلة بالنسبة للإنتاج المصرى .

المراجع

أولاً المراجع العربية - الكتب :

١ - مولد فيلم - أصدرته شركة أفلام النيل عن فيلم مغامرات عنتر وعبلة - عام ١٩٤٨
٢ - فى الإخراج السينمائى والحيل السينمائية والأفلام الملونة - تأليف بهاء الدين شرف عام ١٩٥٠ .
٣ - صناعة السينما - تأليف طلبة رضوان عام ١٩٥٢ .
٤ - تعريف السينما - تأليف فريد المزاوى - الناشر مصلحة الفنون عام ١٩٥٨ .
٥ - السينما آلة وفن - تأليف ألبرت فولتون ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل ١٩٥٨ .
٦ - كيف تعمل المؤثرات السينمائية - تأليف كونتر ترجمة هاشم النحاس عام ١٩٥٩
٧ - سفير أمريكا بالألوان الطبيعية - تأليف كامل التلمسانى - الناشر دار الفكر ١٩٥٧ .
٨ - تاريخ الفن السينمائى - تأليف جورج ساوول ترجمة بهيج شعبان عام ١٩٦٠ .
٩ - ما هى السينما - تأليف أندرية بازان ترجمة د . ريمون فرنسيس عام ١٩٦٨ .
١٠ - تكنيك الخدع السينمائية - تأليف د . سيد على عام ١٩٧٨ .
١١ - الخدع السينمائية - تأليف جون كلهين ترجمة محمد علاء الدين الأعصر ١٩٨٦ .
١٢ - تصميم المناظر السينمائية - تأليف تيرينس مارنر ترجمة أحمد الحضرى ١٩٨٣ .
١٣ - صناعة الأفلام الروائية - تأليف إيفان بتلر ترجمة أحمد الحضرى ١٩٧٦ .
١٤ - الفيلم فى معركة الأفكار - تأليف جون هوارد لوسن ترجمة أسعد نديم .
١٥ - السينما والايدلوجية - تأليف أ . كارجانوف ترجمة أسامة الغزولى ١٩٧٩ .
١٦ - نظرية السينما - تأليف بلا بلاش ترجمة أحمد الحضرى - أنور المشرى - فؤاد دوارة عام ١٩٩١ .
١٧ - سينماتوجراف لوميير - تأليف برنار شاردير ترجمة أحمد عاطف عام ١٩٩٥ .
١٨ - السيد حسن جمعة - مقالاته مجمعة فى ٣ أجزاء اعداد فريدة مرعى عام ١٩٩٧ .
١٩ - التصوير السينمائى تحت الماء - تأليف سعيد شيمى عام ١٩٩٦ .
٢٠ - تاريخ التصوير السينمائى بمصر - تأليف سعيد شيمى عام ١٩٩٧ .
٢١ - تاريخ السينما فى مصر - تأليف أحمد الحضرى عام ١٩٨٩ .
٢٢ - تاريخ السينما المصرية - تأليف الهامى حسن عام ١٩ .

٢٣ – اسماعيل يس – تأليف محمد عبد الفتاح عام ١٩٩٧ .
٢٤ – فطين عبد الوهاب – تأليف نادر عدلى عام ١٩٩٧ .
٢٥ – تاريخ السينما العربية الصامتة – حلقة بحث مجموعة باحثين عام ١٩٩٤ .
٢٦ – الرسم بالكمبيوتر – تأليف أسامة الحسينى عام ١٩٨٧ .
٢٧ – الرسم بلغة الـ C – تأليف هشام عزت الديب عام ١٩ .

ثانيا : المراجع العربية – الموسوعات :

١ – معجم الفن السينمائى – أحمد كامل مرسى – مجدى وهبة عام ١٩٧٣ .
٢ – موسوعة الأفلام العربية – منى البندارى – محمود قاسم – يعقوب وهبى عام ١٩٩٤ .
٣ – دليل الأفلام فى القرن العشرين – أعداد محمود قاسم عام ٢٠٠٢ .
٤ – معجم المصطلحات الفنية – القوات المسلحة عام ١٩٦٧ .
٥ – موسوعة التكنولوجيا – دار المعارف عام ١٩٧٩ .
٦ – موسوعة الاختراعات – المكتب المصرى الحديث عام ١٩٨٨ .
٧ – الموسوعة العربية الميسرة – دار القلم عام ١٩٦٥ .
٨ – قاموس السينمائيين المصريين – آفاق السينما – الثقافة الجماهيرية عام ١٩٩٧ .
٩ – السينما الخيالية . . – تأليف بيتر نيكولز ترجمة مدحت محفوظ ١٩٩٣ .

ثالثا : النشرات العربية والكتب الدورية :

١ – دليل الأفلام المصرية – المركز الكاثوليكى المصرى – عدة أجزاء .
٢ – نشرة المؤسسة المصرية العامة للسينما – عدة أجزاء .
٣ – نشرة هيئة السينما – عدة أجزاء .
٤ – نشرة بيروت – اليونسكو – عدة أجزاء .
٥ – نشرة جمعية الفيلم بالقاهرة – عدة أجزاء .
٦ – نشرة نادى سينما القاهرة – عدة أجزاء .
٧ – دليل السينما المصرية – عدة أجزاء لسنوات متعددة .
٨ – بانوراما السينما المصرية – عدة أجزاء لسنوات متعددة .

المراجع الأجنبية : أولاً الكتب :

1- Science fiction encyclopedia .
By : Phil Hardy .
2- Special effects in the camera .
By : John Wade .
3- The technique of special effects cinematography .
By : Raymond Fielding .
4-. Creating special effects .
By : Bernard Wilkie .
5- Special effects .
By : L .B .Abbott .
6- Movie magic .
By : John Brosman .
7- The book of movie photography .
By : David Cheshire .
8- The focal guide to effects & tricks .
By : Gunter Spitzinq .
9- Experimental cinema .
By : David Curtis .
10- The underground film .
By : Sheldon Renan .
11- Trick film .
By : Stodio Defa . Germany .
12- Science fiction film .
By : Denis Gifford .

13- Digital film making .

By : Thomas A .Ohanian .

Michael E .Phillips .

14- Digital movie making .

By : Scott Billups .

15- Special effects .

By : Richard Rickitt .

16- Industrial light & magic .

By : Thomas G .Smith .

المراجع الأجنبية : ثانيا المجلات :

1- American cinematographer أعداد من

2- The bksts journal أعداد من

3- American film أعداد من

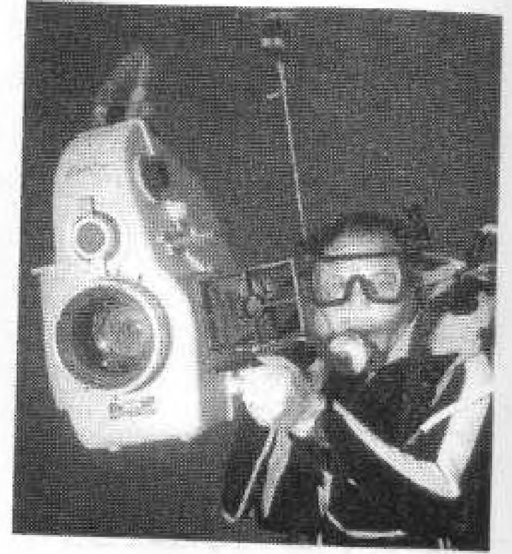
4- Digital magic أعداد من

5- In camera أعداد من

6- Broadcast أعداد من

7-. Digital Video أعداد من

8- Skin diver أعداد من



مدير التصوير سعيد شيمى

سيرة ذاتية مختصرة للمؤلف

- سعيد شيمى .
- مواليد القاهرة ١٩٤٣ تنتمى أسرته إلى محافظة المنيا .
- مدير تصوير سينمائى - خريج المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- خريج .C.M.A.C الاتحاد الدولى للغوص وأول مصرى صور تحت الماء سينمائيًا .
- أخرج أفلامًا تسجيلية وروائية .
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة .
- صور ٧٦ فيلمًا تسجيليًا وقصيرًا حتى نهاية عام ٢٠٠٢ .
- صور ٩٨ فيلمًا روائيًا طويلاً حتى نهاية عام ٢٠٠٢ .
- حصل على ٣٧ جائزة فى التصوير والإخراج من عام ١٩٦٩ إلى عام ٢٠٠٠ .
- اختير عضوًا فى لجان تحكيم سينمائية محلية وعالمية .
- له دراسات ومقالات منشورة فى مجلات متخصصة .
- له تسعة مؤلفات هى :

١- التصوير السينمائى تحت الماء عام ١٩٩٦ .
٢- تاريخ التصوير السينمائى فى مصر عام ١٩٩٧ .
٣- الحيل السينمائية للأطفال عام ١٩٩٨ .
٤- السينما وحبها الساحرة عام ١٩٩٨ .
٥- أفلامى مع عاطف الطيب عام ١٩٩٩ .
٦- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جـ ١) عام ٢٠٠٢ .
٧- كلاكيت أول مرة عام ٢٠٠٢ .
٨- القاهرة والسينما عام ٢٠٠٢ مع مؤلفين آخرين .
٩- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى (جـ ٢) عام ٢٠٠٣ .

العنوان الإلكترونى للمؤلف shimiamel @ hotmail. com



مدير التصوير سعيد شيمي

بعد أن قدم لنا مدير التصوير سعيد شيمي الجزء الأول من كتابه (الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري) ضمن هذه السلسلة من آفاق السينما، يستكمل هنا في الجزء الثاني باقي الخدع والمؤثرات الخاصة، موضحاً ذلك بالصور والرسومات ومستعيناً بخبرته الطويلة واهتمامه بتوثيق كل هذا الجانب، مما يشهد له بدوره المتميز، ويجعل من كتابه هذا مرجعاً لا غنى عنه.

الشركة الدولية للطباعة

الثمن ثلاثة جنيهات